mästerverk från
GUGGENHEIM
museet

MESTARITEOKSIA
guggenheim
MUSEOSTA

guggenheim

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/mest00aten

Kiitämme seuraavia yhteisöjä ja henkilöitä:
Vi tackar följande institutioner och personer:

Finnair
Kværner-Masa Yards Oy
Ålandsbanken Ab / 75-år
Henkivakuutusosakeyhtiö Nova Livförsäkringsaktiebolaget
Suomen PT Oy / PT Finland Ab
United States Information Service of the American Embassy
Opetusministeriö, Undervisningsministeriet
Ulkoasiainministeriö, Utrikesministeriet
Ilta=Sanomat
Helsingin Sanomat
Silja Line
Näyttelyvaihtokeskus, Centret för utställningsutbyte
Suomen taideakatemian säätiö, Finlands konstakademi
Art Consulting International Ltd.
hasan & partners Oy
Asianajotoimisto Merilampi, Marttila & Laitasalo Advokatbyrå
P. B. C. Mikael Hasan Oy
Arctia Hotel Marski
Radio City
Maximedia Oy

Ilkka Suominen, pääjohtaja, generaldirektör
Kalevi Sorsa, pankinjohtaja, bankdirektör
Martin Saarikangas, toimitusjohtaja, verkställande direktör
Antti Potila, pääjohtaja, generaldirektör
Derek N. Shearer, suurlähettiläs, ambassadör (USA) ja / och
Ms. Ruth Goldway
Ensio Siilasvuo, kenraaliluutnantti, generallöjtnant
Janne Virkkunen, päätoimittaja, chefredaktör
Ralf Lehtonen, toimitusjohtaja, verkställande direktör
Jan Tallqvist, toimitusjohtaja, verkställande direktör
Harri Kulovaara, varatoimitusjohtaja, viceverkst. direktör
Leif Lundström, varatoimitusjohtaja, viceverkst. direktör
Leif Wikholm, viestintäjohtaja, kommunikationsdirektör
Juhani Pallasmaa, professori, professor
Markku Valkonen, toiminnanjohtaja, verksamhetsledare
Ari Kantor, asianajaja, advokat

Mestariteoksia Guggenheimin museosta / Mästerverk från Guggenheim-museet
Ateneum, Helsinki / Helsingfors, 14.10.1994–15.1.1995

Näyttelyn järjestäjät / Utställningens arrangörer
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Suomen taiteen museo Ateneum, VALTION TAIDEMUSEO, Helsinki
Museet för finländsk konst Ateneum, STATENS KONSTMUSEUM, Helsingfors
Yhteistyössä / I samarbete med
Oy Art Consulting Ars Baltica Ab, Helsinki / Helsingfors

Näyttelyn työryhmä / Utställningens arbetsgrupp
Lisa Dennison, J. Fiona Ragheb, Soili Sinisalo, Helmiriitta Sariola

Projektin johto / Projektledning
Thomas Krens, Michael Govan, Soili Sinisalo, David Hasán

Käännökset suomeksi
Käännös-Aazet Oy, Jüri Kokkonen

Översättning till svenska
Ralf Nordgren, Carla Enbom

Luettelon toimitus / Katalogredaktion
Soili Sinisalo, Helmiriitta Sariola, Ilkka Karttunen (vast. toim. / ansv. red.)

Graafinen suunnittelu / Grafisk form
Michelle Martino

Sovellutus suomalaista luetteloa varten / Tillämpning av katalogen
för den finska publikationen
Jon Granström, Eero Jaatinen, Hasan & Partners Oy

Valokuvat (teosluettelo) / Fotografier (katalog över verken)
David Heald

Konservaattorit / Konservatorer
Paul Schwartzbaum, Tuulikki Kilpinen

Paino / Tryckeri
Art-Print Painotalo Oy, Helsinki / Helsingfors 1994

Kansikuva / Pärmbild
Marc Chagall, *Sotilas juo / Soldaten dricker*, 1911–12, nro / nr 8

© 1994 The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
All rights reserved
Finnish contributions © 1994 The Authors

Guggenheim Museum Publications
1071 Fifth Avenue, New York, New York 10128

ISBN 951-47-9754-X

Printed in Finland

Sisällys
Innehåll

Tervetuloa Ateneumiin, Solomon R. Guggenheimin museo! 6

Solomon R. Guggenheim-museet, välkommen till Ateneum! 7

Guggenheimin museon mestariteokset ja Suomi 10
Soili Sinisalo

Finland och mästerverk från Guggenheim-museet 13
Soili Sinisalo

Museon synty 17
Thomas Krens

Ett museum föds 39
Thomas Krens

Väri on kosketin 51
Markku Valkonen

Färg är en tangent 65
Markku Valkonen

Teosluettelo 77
Katalog över verken

Kubismi ja orfismi 77
Kubism och orfism

Ekspressionismi 110
Expressionism

Konstruktivismi 134
Konstruktivism

Pariisi maailmansotien välisenä aikana 154
Paris under mellankrigstiden

Informalismista figuratiivisuuteen 182
Från informalism till det figurativa

Elämäkerrallisia tietoja 195
Konstnärsbiografier

Tervetuloa Ateneumiin, Solomon R. Guggenheimin museo!

Guggenheimin museon vierailu on tapahtuma, jonka veroisesta yleensä voi vain haaveilla. Jo pelkästään maantieteellinen etäisyys, New York–Helsinki, on sinänsä este puhumattakaan kokoelman teosten huimasta taiteellisesta ja taidehistoriallisesta merkityksestä, josta johtuen niillä on sekä yksilöllisesti että muutoin maailmanlaajuista kysyntää kaiken aikaa. Suomen taiteen museota, Ateneumia, tämä harvinaislaatuinen onni kohtasi Guggenheimin kokoelmien saavuttua vierailulle Euroopan rintamaille: Wieniin ja sen jälkeen Hampuriin, josta ei enää ollutkaan niin pitkälti matkaa pohjoisen Suomenlahden rannalle, Helsinkiin.

Suomen taiteen museon puolesta haluan sydämellisesti kiittää Solomon R. Guggenheimin museon johtajaa Thomas Krensiä suopeasta suhtautumisesta asiaan. Samalla kiitän Thomas Krensiä hänen näyttelyluetteloa varten kirjoittamastaan museon historian esittelystä. Niinikään kiitän muita kirjoittajia. Parhaimmat kiitokset osoitan varajohtaja Michael Govanille sekä Lisa Dennisonille, joka toimii kokoelmien kuraattorina Guggenheimin museossa. Toukokuisen Suomen vierailunsa aikana he molemmat tutustuivat tarkoin olosuhteisiin Ateneumissa. Tuosta määrätietoisesta ja asiantuntevasta käynnistä ja sen yhteydessä pidetyistä neuvotteluista jäi miellyttävä muisto, ja tällä kaikella oli keskeinen asema näyttelyasian valmistelussa. Ajatus Guggenheimin museon mahdollisesta Suomen vierailusta oli alunperin lähtöisin Art Consulting Ars Baltican johtajan, David Hasánin aloitteesta, ja hänen neuvottelemansa taloudelliset takuut ovat osaltaan olleet näyttelyn toteutumisen edellytyksenä. Tästä kaikesta hänelle suurkiitokset.

Samoin esitän Suomen taiteen museon puolesta kiitokset kaikille eri tahoille ja henkilöille, jotka näyttelyn huomattavan merkityksen oivaltaen ovat osoittaneet sille suopeuttaan ekonomisen tuen muodossa.

Näyttelyvierailun valmisteluajan poikkeuksellisen lyhyyden vuoksi on aiheutunut paljon ylimääräistä ponnistelua ja venymistä talon sisällä, Ateneumissa, mistä kiitän sydämellisesti kaikkia asianosaisia. Samoin kiitän joustavuudesta muita näyttelyn vuoksi työskennelleitä henkilöitä, ei vähiten katalogin toimitusta ja sen tekstien kääntäjiä. Näissä merkeissä kiitos myös Markku Valkoselle hänen suomalaista näyttelyluetteloa varten laatimastaan artikkelista.

Helsingissä 11.9.1994

Soili Sinisalo
Museonjohtaja
Ateneum

Solomon R. Guggenheim-museet, välkommen till Ateneum!

Guggenheim-museet i Ateneum är en händelse, vars like man i allmänhet endast kan drömma om. Redan det geografiska avståndet, New York–Helsingfors, är i sig ett hinder för att inte tala om den otroliga konstnärliga och konsthistoriska betydelse som verken i denna samling har, vilket gör att det hela tiden finns en världsomspännande efterfrågan på dessa verk både individuellt och i övrigt. Museet för finländsk konst, Ateneum, har haft den sällsynta turen att utställningen från Guggenheim-museet nått Europa: Wien och därefter Hamburg. Från Hamburg var avståndet inte längre så långt till norra sidan av Finska viken, till Helsingfors.

På Museets för finländsk konst vägnar vill jag framföra mitt hjärtliga tack till Thomas Krens, chef för Solomon R. Guggenheim-museet, för hans positiva inställning. Samtidigt tackar jag Thomas Krens för den presentation av museets historia som han skrivit för utställningskatalogen. Likaledes tackar jag övriga skribenter. Mitt bästa tack till biträdande direktör Michael Govan samt till Lisa Dennison, samlingens kurator vid Guggenheim-museet. Under sitt besök i Finland i maj gjorde de sig förtrogna med förhållandena i Ateneum. Denna målmedvetna och sakkunniga sejour och underhandlingarna i samband med denna gav ett angenämt minne, vilket allt varit av central betydelse för utställningens förberedelser. Tanken på att eventuellt få en utställning från Guggenheim-museet till Finland kom ursprungligen till på initiativ av David Hasán, chef för Art Consulting Ars Baltica, och de ekonomiska garantier han förhandlat fram har å sin sida utgjort förutsättningen för denna utställning. För allt detta framför jag ett stort tack.

Likaledes framför jag ett tack från Museet för finländsk konst till alla de instanser och personer, som med känsla för utställningens betydelse visat sin välvilja i form av ekonomiskt bistånd.

Då förberedelserna för denna utställning skett med exceptionellt kort varsel har det fört med sig att många inom huset, i Ateneum, fått anstränga sig extra och tänja sina krafter och jag tackar er alla hjärtligt. Dessutom tackar jag övriga personer som arbetat med utställningen för deras flexibilitet, ej minst katalogens redaktion och de som översatt texterna. I detta sammanhang tackar jag även Markku Valkonen för den artikel han skrivit för den finska utställningskatalogen.

Helsingfors den 11.9.1994

Soili Sinisalo
Museichef
Ateneum

Artikkelit
Artiklar

Guggenheimin museon mestariteokset ja Suomi

Soili Sinisalo

Solomon R. Guggenheimin museo New Yorkissa on modernin taiteen johtavia museoita Amerikassa. Erityisen maineikas on sen eurooppalaisen taiteen kokoelma, johon kuuluu ennen muuta 1900-luvun merkittävimpien taiteilijoiden mestariteoksia.

Guggenheimin museo on myös näyttelytoiminnassaan luodannut eurooppalaista modernismia; viime vuosien suurisuuntaisimpia projekteja on ollut The Great Utopia, joka keskittyi venäläisen avantgardetaiteen perinpohjaiseen esittelyyn. Aika ajoin museo on samoin lähettänyt pysyviä kokoelmiaan Euroopan vierailulle. Näin tapahtuu tänäkin vuonna, jolloin valikoidun kiertueen yhtenä etappina on Suomen taiteen museo Ateneum.

Tänä syksynä tulee kuluneeksi pitkälle neljättäkymmentä vuotta siitä, kun Guggenheimin museo esittäytyi ensi kerran Suomessa. Paikka oli silloinkin Ateneum ja vuosi 1957. Tuo näyttely oli perin juurin vaikuttava tapahtuma. Se esitteli moninumeroiset kokoelmat Pablo Picassoa, Wassily Kandinskyä, Marc Chagallia ja Fernand Léger'tä sekä koko joukon heidän maineikkaita aikalaisiaan. Lisäksi oli mukana uusinta uutta.

Suomi häikäistyi ja innostui tämän modernismin ihmeen edessä. Helsingin suurimmat päivälehdet kirjoittivat kukin vähintään kaksi laajaa artikkelia näyttelystä, joka keräsi runsaita katsojamääriä.[1] Kyseessä oli kerta kaikkiaan massiivisin ja monipuolisin oman vuosisatamme taiteen tapahtuma sodanjälkeisessä Suomessa. Suomi oli myös näyttelyn ainoa pohjoismainen vierailukohde. Vuoden 1957 näyttelyn punaisena lankana oli taiteen erkaneminen esittävyydestä, ja tämä prosessi tuotiin esiin taidokkaasti johdatellen kohti 1950-luvun "viimeistä huutoa": vapaamuotoista ilmaisua, abstraktia materiaalimaalausta. Näissä merkeissä esiteltiin myös amerikkalaisten maalareiden keskeistä osuutta kehityskulussa. Niinpä saatiin tutustua esimerkiksi Jackson Pollocin, Franz Klinen, William Scottin sekä Stuart Davisin taiteeseen.[2]

Guggenheimin museon vierailu olikin mitä ilmeisimmin tekijä, joka vauhditti jo käynnistynyttä murrosta Suomen taiteessa, jonka yhtenä tuloksena syntyi abstraktin ekspressionismin ja materiaalimaalauksen hyöky taiteeseemme. Vähintään yhtä tärkeätä oli kuitenkin se, että Guggenheimin kokoelman näyttämä modernismin historian pääpiirteinen esittely avarsi yleensä ilmapiiriä maassamme suotuisammaksi uudelle taiteelle. Guggenheimin museon mestariteokset säteilivät häikäilemätöntä väriä ja energiaa, jota kipeästi tarvittiin 1950-luvun Suomessa.

Vuoden 1957 Guggenheimin näyttelyn vaikuttavimpia keskushahmoja olivat jo teosmääränkin vuoksi Marc Chagall ja Wassily Kandinsky. Kummallakin taiteilijalla on ollut konkreettista kosketusta Suomeen jo venäläisen avantgarden parhaana kukoistuskautena. Niinpä Helsingissä, Strindbergin Taidesalongissa pidettyyn Der Blaue Reiter -näyttelyyn vuonna 1914 osallistui mm. viisi suurta Kandinskyn maalausta. Näyttelyn järjesti berliiniläinen galleria Der Sturm. Suomalaisen tutkimuksen (1970) mukaan yksi noista teoksista, nimeltään *Improvisaatio 28*, on Guggenheimin museon omistukseen sittemmin päätynyt Kandinskyn maalaus vuodelta 1912.[3] Kandinskyn tuotannosta tehdyssä *Catalogue Raisonnéssa* (1982) on esitetty toinenkin vaihtoehto,[4] joskaan ei vakuuttavasti. Joka tapauksessa on tosiasia, että *Improvisaatio 28* nähtiin Helsingin näyttelyssä ja että samanniminen ja -aikainen maalaus nyt vierailee Guggenheimin museon kokoelmien mukana Ateneumissa. Kyseessä lienee kyseisen teoksen toinen esiintyminen maassamme. Vierailukertojen väliin jää silloin peräti 80 vuotta! Kandinskyllä oli yksityisnäyttelykin Helsingissä 1916,[5] ja vuonna 1917 hän matkusti Suomeen häämatkalle, Imatralle.[6]

Chagallin ei tiedetä henkilökohtaisesti käyneen Suomessa, mutta hänen teoksiaan oli lukuisasti, jopa yksityisnäyttelyn verran, esillä vuonna 1916 Strindbergin Taidesalongissa, Helsingissä järjestetyssä Venäläisessä näyttelyssä. Siellä oli mm. taiteilijan varhaistuotannon pääteoksiin kuuluva maalaus *Syntymäpäivä*, silloin tosin nimeltään *Nimipäivä*.[7] Kyseinen teos on jo vuosikymmenet kuulunut Guggenheimin museon kokoelmiin ja se nähtiin Suomessa uudelleen museon vieraillessa Ateneumissa 1957.

Vuoden 1916 Venäläisestä näyttelystä ja varsinkin Chagallista, suuresti innostunut Sulho Sipilä teki kyseisestä maalausta kommentoivan pienen vesiväritutkielmankin, joka on Suomen Taiteilijaseuran omistuksessa.[8] Suomen taide oli juuri vuosina 1916–1917, ja jo aiemminkin merkittävässä kosketuksessa Venäjän taiteeseen. Suomalaisen modernismin kannalta lupaava vaikutussuhde katkesi vallankumoukseen.[9]

Kukaan toinen ei meillä kuitenkaan näytä omaksuneen venäläistä värinäkemystä ja vapaata lennokkuutta Chagallin ja Kandinskyn tapaan yhtä varauksettomasti kuin Sipilä, jonka nuoruudentyöt ovat osa 1910-luvun raikkainta modernismia Suomessa.

Muita Guggenheimin kokoelmiin sittemmin hankittuja teoksia, jotka jo sangen varhain nähtiin Suomessa, on Franz Marcin maalaus *Keltainen lehmä* vuodelta 1911. Tämä maalaus osallistui aiemmin puheena olleeseen Der Blaue Reiter -näyttelyyn Helsingissä vuonna 1914; silloisessa näyttelyluettelossa on siitä kuvakin. Marcin teos kuului eurooppalaisen radikalismin kohuttuihin töihin. Sen uskalias värieksprессionismi ja vapaa muoto saivat suomalaisen Marcus Collinin ärtymään ja suomimaan näyttelykritiikissään maalauksen yltiöpäisyyttä ja sensaatiohakuisuutta.[10] Kuitenkin Collinin omassa taiteessa tapahtui juuri näihin aikoihin värien ja myöskin rakenteen huomattavaa kirkastumista, mihin vaikkapa *Keltaisen lehmän* kohtaamisella saattoi olla omaa osuuttaan.

Kandinskyn *Improvisaatio 28* -teoksen ohella Marcin maalaus on nyt, vuonna 1994, käymässä Helsingissä toistamiseen kuohutettuaan ja innostettuaan mieliä täällä ensimmäisen kerran 1910-luvulla.

Guggenheimin museon tämänvuotinen vierailu Ateneumissa käsittää myös joukon niitä teoksia, jotka herättivät huomiota museon edellisellä Suomen käynnillä 1957. Niinpä ovat mukana esimerkiksi Chagallin maalaus *Sotilas juo* (1912), Picasson asetelma *Karahvi, ruukku ja hedelmämalja* (1909) ja *Harmonikansoittaja* (1911), Kazimir Malevitshin *Aamu maaseudulla lumituiskun jälkeen* (1912) hänen venäläisyyttä korostavasta, uusprimitivistisestä vaiheestaan, Kandinskyn *Valkoreunainen sommitelma* (1913), Albert Gleizesin *Sotilaslääkäri* (1914–15) sekä Joan Mirón maalaus nimeltä *Maalaus* (1953), joka on näyttelyn kookkaimpia teoksia: 195 x 378.[11]

Tällä kertaa esiteltävä teoskokonaisuus eroaa kuitenkin oleellisesti aiemmin nähdystä muun muassa siinä, että se keskittyy nimenomaan eurooppalaiseen 1900-luvun modernismiin. Ainoa poikkeus on amerikkalainen Alexander Calder, ja hänkin työskenteli ja vaikutti oleellisesti myös Euroopassa.

Fernand Léger'n purismilla ja Calderin veistoksilla: maalatuilla mobileteoksilla on aivan erityinen suhde Suomenkin modernismin tapahtumiin, sillä heidän taidettaan esittelevä näyttely oli Helsingissä, Galerie Artekissa vuonna 1937. Yksi Calderin varhaisista *Mobileista* jäi tuosta näyttelystä Suomeen ja se on vastikään saatu hankituksi Ateneumin kokoelmiin.[12] Kokoelmat karttuivat myös Léger'n maalauksella. Léger, joka on Guggenheimin kokoelmien keskeisiä taiteilijoita, kävi henkilö-

kohtaisesti Suomessa näyttelyn aikaan ja luennoikin Helsingissä. Kaiken tämän takana olivat Alvar Aalto ja Maire Gullichsen,[13] jotka toimivat aktiivisesti myös Guggenheimin museon ensimmäistä Suomen vierailua valmisteltaessa.

Nykyinen näyttely kattaa tähtisateen tavoin vuosisatamme taiteen historiaa kubismista alkaen, mutta ei kuitenkaan ulotu pidemmälle kuin 1950- ja 1960- lukujen vaihteeseen. Se ei yritäkään kertoa kaikkea, vaan tyytyy sitäkin tarkemmin valikoituihin esimerkkeihin. Ratkaisevasti uutta siinä ovat edelliseen vierailuun nähden myös merkittävien saksalaisten ekspressionistien mukanaolo sekä veistokset, jotka 1957 vierailusta puuttuivat tyystin. Näyttelyn nuorimmista taiteilijoista Jean Dubuffet'lla ja Francis Baconilla ja Karel Appelilla on ollut annettavaa myös suomalaisille taiteilijoille esimerkiksi 1960-luvun arvojen myllerryksessä, puhumattakaan jo mainituista klassikoista, joihin lisättäköön vielä Paul Klee sekä Alberto Giacometti.

Lähdeviitteet

1. Näyttelyn yleisömenestyksestä ks. esim. Uusi Suomi 12.10.1957 ja 15.10.1957 sekä Suomen Sosialidemokraatti 10.10.1957. Kuvataiteen keskusarkisto, Valtion taidemuseo, Helsinki.
2. Solomon R. Guggenheim Museum New York. Ateneumin taidekokoelmat 27.9. – 20. 10. 1957. Näyttelyluettelo. Helsinki.
3. Salme Sarajas-Korte, 'Kandinsky ja Suomi I (1906–1914)', Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1970/Musée d'art de l'Ateneum. Publication du musée 1970. Helsinki 1970, s. 10, kuva s. 12; Der Sturm/Der Blaue Reiter -katalogissa maalaus Improvisation 28 on luettelon numero 31. Muut Kandinskyn teokset tässä vuonna 1914 järjestetyssä näyttelyssä olivat Komposition 5, Improvisation 22, Pastorale 1911 ja Improvisation 21. Pastoraali 1911 kuuluu samoin Solomon R. Guggenheimin museon kokoelmiin.
4. Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, Wassily Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings. Volume One 1900–1915. Hampshire 1982, teosluettelon numerot 431 ja 443. Teoksessa esitetään, että maalauksesta Improvisaatio 28 olisi kaksi 1912 maalattua versiota ja että Suomessa vierailleen eli oletetun ensimmäisen version nykyinen olinpaikka olisi tuntematon. Varmaa ja selkeää johtopäätöstä ei asiasta kuitenkaan synny, joten toistaiseksi em. Sarajas-Kortteen tutkimuksen päätelmät ovat yhtä käypiä.
5. Salme Sarajas-Korte, 'Kandinsky ja Suomi II (1916)', Ateneumin taidemuseo. Museojulkaisu 1971/Musée d'art de l'Ateneum. Publication du Musée 1971. Helsinki 1971, s. 2–6.
6. Kandinskyn matkasta Suomeen on säilynyt kirjemaininta sekä sadunomainen vesivärityö, johon hän on kirjoittanut Imatra Helmikuu 1917. Akvarellissa näkyy myös Usko Nyströmin suunnittelema Grand Hotel Cascade (1903), Valtionhotelli, kauneudestaan kuulun Imatrankosken partaalla. Kandinskyn työ kuuluu Pushkin-museon kokoelmiin Moskovassa. Vivian Endicott Barnett, Kandinsky och Sverige. Malmö 1914. Stockholm 1916. Malmö Konsthalls katalog nr 134, Moderna Museets katalog nr 231. Malmö 1989, s. 86–88. Kuva s. 87.
7. Venäläisen näyttelyn teosluettelo Salon Strindberg, Maj 1916 Toukokuu, teosnumero 100 Namnsdagen–Nimipäivä.
8. Soili Sinisalo, 'Nuori Sulho Sipilä. Taiteilijakuva täydentyy', Taide 4/1973, s. 8–13. Kuva s. 10. Sisäkuva (1918), akvarelli. Chagallin maalaus Syntymäpäivä oli kansikuvana Guggenheimin museon näyttelyluettelossa Ateneumissa 1957. Ks. myös Katriina Salmela-Hasán, 'Pietari–Helsinki, meno–paluu', Marc Chagall. Retretti 25.5.–29.8.1993. Porvoo 1993. Kuva s. 72.
9. Soili Sinisalo, 'Suomalaisista, venäläisistä, avantgardesta', Avantgarde 1900–1930. Tshudnovskin kokoelma Pietarista. Helsinki 1993, s. 58–67. Ks. myös Leena Ahtola-Moorhouse, 'Venäläinen näyttely Helsingissä 1916', Taide 5/1993, s. 33–35.
10. Marcus Collin, Studentbladet 5/1914. Helsingfors, s. 48. Der Sturm/Der Blaue Reiter -katalogissa Franz Marcin Gelbe Kuh on numero 40, kuva s. 8.
11. Pieniä eroja teostiedoissa on vuoden 1957 katalogiin verraten. Esim. Picasson Asetelma on siinä merkitty vuodelle 1908 ja Malevitshin maalaus on nimeltään Aamu maaseudulla sateen jälkeen ja vuosi 1911.
12. Hankinta vuonna 1992. Inv. no Ateneum A–1992–47. Soili Sinisalo, 'Uutta Ateneumissa. Joitakin merkintöjä teoksista', Suomen taiteen museo. Taidehankinnat ja lahjoitukset vuosilta 1991 ja 1992. Turku 1993, s. 17. Kuva s. 55.
13. Göran Schildt, 'Fernand Léger ja Suomi', Léger ja Pohjola. Suomenkielisen näyttelyluettelon toimittaja Helmiriitta Sariola. Ateneum, Helsinki. Malmö 1992, s. 134–136. Kuva s. 135.

Finland och mästerverk från Guggenheim-museet

Soili Sinisalo

Solomon R. Guggenheim-museet i New York är ett av de ledande museerna för modern konst i Amerika. Samlingen med europeisk konst, framför allt mästerverk av 1900-talets främsta konstnärer, är speciellt berömd.

Även i sin utställningsverksamhet har Guggenheim-museet pejlat europeisk modernism; ett av de mest storslagna projekten under senare år var The Great Utopia, en utförlig presentation av rysk avantgarde. Museet har även sporadiskt låtit kollektioner ur de permanenta samlingarna gästspela i Europa. Så sker även i år, varvid ett av de utvalda etappmålen är Museet för finländsk konst Ateneum.

I höst har det gått mer än trettio år sedan Guggenheim-museet första gången presenterade sig i Finland. Även då var det i Ateneum och året var 1957. Den utställningen var en imponerande händelse. Då presenterades stora kollektioner av Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Marc Chagall och Fernand Léger samt verk av många andra samtida kända konstnärer. Dessutom visades det nyaste nya.

Finland bländades och entusiasmerades inför detta modernismens under. De största dagstidningarna i Helsingfors skrev var och en åtminstone två stora artiklar om utställningen, och den samlade stora besökarskaror.[1] Det var helt enkelt fråga om det mest fullödiga och mångsidiga evenemang kring konsten från vårt sekel i efterkrigstidens Finland. Finland var även då den enda nordiska etappen i denna utställningsrunda. Den röda tråden i utställningen år 1957 var konstens frigörelse från det föreställande, en process som redovisades skickligt och förde fram till det som var "senaste nytt" på 1950-talet: ett uttryck i fri form, abstrakt materialmåleri. Då presenterades även de amerikanska konstnärernas andel i denna utvecklingsprocess, bl.a. genom verk av Jackson Polloc, Franz Kline, William Scott samt Stuart Davis.[2]

Guggenheim-museets utställning var även helt uppenbart den faktor som påskyndade en redan inledd brytning i finländsk konst, som bland annat resulterade i en störtvåg av abstrakt expressionism och materialmåleri i vår konst. Minst lika viktigt var dock, att Guggenheim-museets presentation av huvuddragen i modernismens historia allmänt påverkade atmosfären i vårt land och gjorde den gynnsammare för ny konst. Mästerverken från Guggenheim-museet strålade hämningslöst av färg och energi, vilket var synnerligen välkommet i 1950-talets Finland.

Marc Chagall och Wassily Kandinsky hörde redan på grund av det stora antalet verk till de centrala konstnärerna på Guggenheim-utställningen år 1957. Båda hade haft konkret beröring med Finland redan under den ryska avantgardens främsta blomstringsperiod. Så fanns det t.ex. på Der Blaue Reiter-utställning i Strindbergs Konstsalong i Helsinfors år 1914 bl.a. fem stora målningar av Kandinsky. Utställningen arrangerades av galleri Der Sturm från Berlin. Enligt finska utforskningar (1970) var ett av dessa verk, kallat *Improvisation 28*, den målning av Kandisky från år 1912 som senare kommit i Guggenheim-museets ägo[3]. I *Catalogue Raisonné* över Kandinskys verk (1982) har även framförts ett annat alternativ,[4] om ock ej övertygande. I varje fall är det ett faktum, att *Improvisation 28* visades på utställningen i Helsingfors och att en målning med samma namn och från samma tid nu visas på Guggenheim-museets utställning i Ateneum. Det torde vara andra gången ifrågavarande verk visas här. Intervallen är hela 80 år! Kandinsky hade även en separatutställning i Helsingfors 1916,[5] och år 1917 gick hans bröllopsresa till Finland, till Imatra.[6]

Det är inte känt om Chagall personligen har besökt Finland. Men år 1916 visades hans verk i stort antal, motsvarande en separatutställning, i Strindbergs Konstsalong, på den ryska utställningen i Helsingfors. Med var bl.a. ett av konstnärens främsta verk ur hans tidiga produktion, *Födelsedagen*, då visserligen kallad *Namnsdagen*.[7] Detta verk har redan i årtionden hört till Guggenheim-museets samling och det fanns även med på museets utställning i Ateneum 1957.

Sulho Sipilä som starkt inspirerades av Ryska utställningen 1916, och i synnerhet av Chagall, gjorde till *Födelsedagen* en liten kommenterande akvarellstudie som är i Konstnärsgillets ägo.[8] Finländska konstnärer hade just åren 1916–1917 och även tidigare haft betydande kontakter med den ryska konsten. Dessa för den finländska modernismen lovande influenser bröts med revolutionen.[9]

Ingen annan hos oss torde dock ha tillägnat sig den ryska färguppfattningen och den fria flykten i Chagalls och Kandinskys stil lika oförbehållsamt som Sipilä, vars ungdomsarbeten hör till det fräschaste i 1910-talets finländska modernism.

Ett annat verk som senare förvärvats till Gugenheims samling, och som i ett tidigt skede varit utställt i Finland, är målningen *Gul ko* från år 1911 av Franz Marc. Denna målning visades på Der Blaue Reiter-utställningen i Helsingfors år 1914; och var då även avbildad i katalogen. Marcs målning hörde till den europeiska radikalismens mest uppseendeväckande verk. Marcus Collin retade sig över dess djärva färgexpressionism och fria form och i sin kritik nagelfor han målningens överdrift och dess sensationslystnad.[10] Detta trots att färgen och även strukturen i Collins eget måleri vid denna tid blev avsevärt klarare, vilket mötet med *Gul ko* kanske bidragit till. Jämte Kandinskys verk *Improvisation 28* är Marcs målning *Gul ko* nu, år 1994, för andra gången i Helsingfors efter att ha upprört och inspirerat sinnen här första gången på 1910-talet.

Guggenheim-museets aktuella utställning i Ateneum omfattar även en mängd av de verk, som väckte uppmärksamhet vid museets föregående utställning i Finland 1957. Här finns nu med t.ex. Chagalls målning *Soldaten dricker* (1912), Picassos nature morte *Karaff, kruka och fruktskål* (1909) och *Harmonikaspelaren* (1911), Kazimir Malevitjs *Morgon i byn efter snöstorm* (1912) från den nyprimitivistiska perioden när han framhöll det ryska, Kandinskys *Komposition med vit kant* (1913), Albert Gleizes *Militärläkare* (1914–15) samt Joan Mirós målning kallad *Målning* (1953), som är ett av utställningens största verk: 195 x 378.[11]

Den helhet som presenteras denna gång skiljer sig dock väsentligt från det vi sett tidigare; den koncentrerar sig uttryckligen på 1900-talets europeiska modernism. Det enda undantaget är amerikanen Alexander Calder, men även han arbetade och verkade i mycket hög grad i Europa.

Fernand Légers purism och Calders skulpturer, målade mobileverk, har haft en speciell roll för modernismen i Finland, ty en utställning med deras konst hölls på Galerie Artek i Helsingfors år 1937. En av Calders tidiga mobiler stannade då i Finland och den har nyligen inköpts till Ateneums samlingar.[12] Samlingarna utökades även med en målning av Léger, som är en av de centrala konstnärerna i Guggenheims samling. Han besökte personligen Finland år 1937, vid tiden för utställningen, och höll även en föreläsning i Helsingfors. Bakom allt detta stod Alvar Aalto och Maire Gullichsen, [13] vilka även aktivt deltog i förberedelserna för Guggenheim-museets första utställning här.

Den aktuella utställningen täcker likt ett stjärnregn konstens historia under vårt århundrade, från och med kubismen, men sträcker sig dock ej längre än till övergången mellan 1950- och 1960-talen. Den försöker inte heller berätta allt, men ger desto omsorgsfullare utvalda exempel. Avgörande nytt i jämförelse med föregående utställning är de betydande tyska expressionisternas medverkan samt skulpturerna, som helt saknades år 1957. Av de yngsta konstnärerna på denna utställning har Jean Dubuffet, Francis Bacon och Karel Appel även haft sitt att ge finländska konstnärer, t.ex. under 1960-talets värdeförvirring, för att inte tala om vad de redan nämnda klassikerna gav, till vilka man ännu kunde foga Paul Klee och Alberto Giacometti.

Källor

1. Beträffande utställningens publikframgång se t.ex. Uusi Suomi 12.10.1957 och 15.10.1957 samt Suomen Sosialidemokraatti 10.10.1957. Centralarkivet för bildkonst, Statens konstmuseum, Helsingfors.
2. Solomon R. Guggenheim Museum New York. Konstsamlingarna i Ateneum 27.9.– 20.10.1957. Utställningskatalog. Helsingfors.
3. Salme Sarajas-Korte, 'Kandinsky och Finland I(1906-1914)'. Konstmuseet i Ateneum. Museipublikation 1970. Helsingfors 1970, s. 35, bild s. 12. Målningen Improvisation 28 har i Der Sturm/Der Blaue Reiters katalog nummer 31. Övriga arbeten av Kandinsky på utställningen 1914 var Komposition 5, Improvisation 22, Pastorale 1911 och Improvisation 21. Pastorale 1911 ingår även numera i Solomon R. Guggenheim-museets samling.
4. Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, Wassily Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings. Volume One 1900-1915. Hampshire 1982, katalogens nummer 431 och 443. I detta verk framförs antagandet, att det skulle finnas två versioner av Improvisation 28 målade 1912, och att det ej är känt var det verk som ställdes ut i Finland och antas vara den första versionen nu finns. Någon säker och klar slutledning kommer man dock inte till i denna fråga, vilket gör att t.ex. slutsatserna i Sarajas-Kortes undersökning tills vidare är lika gångbara.
5. Salme Sarajas-Korte, 'Kandinsky och Finland II (1916)', Konstmuseet i Ateneum. Museipublikation 1971. Helsingfors 1971, s. 34–36.
6. Från Kandinskys resa till Finland har bevarats omnämnande i ett brev samt en sagoaktig akvarell, där han skrivit Imatra Februari 1917. På akvarellen syns även det av Usko Nyström planerade Grand Hotel Cascade (1903), Valtionhotelli, vid den för sin naturskönhet kända forsen. Kandinskys arbete hör till Pusjkin-museets samling, Moskva. Vivian Endicott Barnett, Kandinsky och Sverige. Malmö 1914, Stockholm 1916. Malmö konsthalls katalog nr 134, Moderna Museets katalog nr 231. Malmö 1989, s. 86–88. Bild s. 87.
7. Utställningskatalog. Salon Strindberg Maj 1916 Toukokuu, nr 100 Namnsdagen–Nimipäivä.
8. Soili Sinisalo, 'Nuori Sulho Sipilä. Taiteilijakuva täydentyy', Taide 4/1973, s. 8–13. Bild s. 10. Interiör (1918), akvarell. Chagalls målning Födelsedagen var pärmbild på katalogen till Guggenheim-museets utställning i Ateneum 1957. Se även Katriina Salmela-Hasán, 'Pietari–Helsinki, meno–paluu', Mark Chagall. Retretti 25.5.–29.8.1993. Borgå 1993. Bild s. 72.
9. Soili Sinisalo, 'Om finnar, ryssar, avantgarde', Avantgarde 1900–1930. Tjudnovskijs samling från S:t Petersburg. Helsingfors 1993, s. 69–75. Se även Leena Ahtola-Moorehouse, 'Venäläinen näyttely Helsingissä 1916', Taide 5/1993, s. 33–35.
10. Marcus Collin, Studentbladet 5/1914. Helsingfors, s. 48. I Der Sturm/Blaue Reiters katalog är Franz Marcs Gelbe Kuh nr 40. Bild s. 8.
11. Små skillnader beträffande uppgifter om verk i jämförelse med katalogen 1957. T.ex. Picassos Stilleben har där daterats till 1908 och Malevitjs målning kallas där Morgon på landsbygden efter regn, året är 1911.
12. Inköpt år 1992. Inv. nr Ateneum A–1992–47. Soili Sinisalo, 'Nytt i Ateneum. Några anteckningar om verken'. Museet för finländsk konst. Nyförvärv och donationer åren 1991–1992. Åbo 1993, s. 41. Bild s. 55.
13. Göran Schildt, 'Fernand Léger och Finland', Léger och Norden. Moderna museets utställningskatalog nr 243. Malmö 1992, s. 138–139. Bild s. 139.

Museon synty

Thomas Krens

Guggenheimin museon historiaa

Vuonna 1959 Solomon R. Guggenheimin museo avasi Frank Lloyd Wrightin suunnitteleman uuden rakennuksensa New Yorkissa. Itse museo oli jo tässä vaiheessa kahdenkymmenen vuoden ikäinen, ja sen peruskokoelmaa oli kartutettu yli kolmenkymmenen vuoden ajan. Tämä alunperin yksityinen kokoelma, joka oli omistettu eurooppalaisen avantgarde-taiteen mestariteoksille, oli vuosien varrella kehittynyt taidemuseoksi, jonka tavoitteena oli valistaa ja opastaa taiteesta yhä kiinnostuneempaa ja tietoisempaa yleisöä. Samoihin aikoihin New Yorkiin oli perustettu muitakin merkittäviä museoita kuten Whitney Museum of American Art, joka keskittyi amerikkalaiseen taiteeseen, ja Museum of Modern Art, joka pyrki kattamaan koko modernistisen kulttuurin kirjon. Näistä poiketen Guggenheimin museo oli alusta pitäen suuntautunut yhteen ainoaan esteettiseen näkemykseen – ei-esittävään taiteeseen. Tämän näkemyksen, joka painotti puhtaasti maalauksellista abstraktiota, oli kiteyttänyt museon ensimmäinen johtaja Hilla Rebay. Se sai visuaalisen ilmaisunsa Wassily Kandinskyn teoksissa ja sitä voitiin toteuttaa Solomon R. Guggenheimin taloudellisella tuella. Tämä näkemys toimi myös alkusysäyksenä merkittävälle joskin omaperäiselle maalaus- ja grafiikkakokoelmalle.

Museon perustaja, Solomon R. Guggenheim oli peräisin varakkaasta, alunperin sveitsiläisestä suvusta, joka oli hankkinut omaisuutensa Amerikan kaivosteollisuudessa 1800-luvulla. Koulutettuun ja varakkaaseen eliittiin kuuluvina Guggenheim ja hänen puolisonsa Irene Rotschild kasvoivat filantropian ja taiteen tuntemuksen ilmapiirissä. Heistä tuli innokkaita taiteen tukijoita ja he hankkivat kokoelman mestariteoksia, mm. alankomaalaisia maalauksia, ranskalaisen Barbizon-koulukunnan teoksia, amerikkalaisia maisemamaalauksia, amerikkalaisen J. J. Audubonin grafiikkaa ja itämaisten käsikirjoitusten kuvituksia. Vaikka Guggenheimin esimerkkeinä olivat Henry Clay Frickin ja J. P. Morganin kaltaisten liikemiesten taidekokoelmat, hänen omia hankintapäätöksiään haittasivat asiantuntemuksen puute, epämääräiseksi jäänyt henkilökohtainen maku ja hänen suhteellisen myöhäinen tulonsa tälle varsin kilpailuhenkiselle keräilyn alalle. Guggenheimin mesenaattiuden sävy kuitenkin muuttui vuonna 1927 hänen tutustuttuaan nuoreen saksalaiseen vapaaherrattareen Hilla Rebay von Ehrenwieseniin, joka perehdytti hänet eurooppalaisen nykytaiteen kokeellisiin suuntauksiin.

Rebay oli myös taiteilijana tunnetun preussilaisen upseerin tytär ja hän perehtyi jo nuorena kuvataiteeseen ja musiikkiin. Vaikka hän oli erittäin lahjakas muotokuvamaalari, Rebay omaksui vähitellen silloisen eurooppalaisen taiteen radikaaleimmat pyrkimykset. Dadaisti Jean Arp, joka seurusteli Rebayn kanssan vuosina 1915–1917, perehdytti tämän avantgarden maailmaan. Arp lahjoitti jouluna 1916 Rebaylle Kandinskyn tutkielman *Taiteen henkisestä sisällöstä (Über das Geistige in der Kunst*, 1912). Samana vuonna Arp oli myös esitellyt Rebayn Herwarth Waldenille, berliiniläisen Der Sturm -gallerian omistajalle. Rebayn teoksia oli esillä Waldenin galleriassa vuonna 1917. Näyttelyssä mukana olleet taiteilijat, mm. Robert Delaunay, Albert Gleizes, Kandinsky ja Rebayn tuleva uskottu ja rakastaja Rudolf Bauer, tekivät suuren vaikutuksen nuoreen naistaiteilijaan. Hän omaksui ei-esittävyyden käsitteen sekä tyylinä että esteettisenä filosofiana. Tässä yhteydessä hän teki eron abstraktion ja ei-esittävyyden välillä. Edellinen oli johdettu esteettisesti havaintomaailmassa esiintyvistä muodoista, kun taas jälkimmäinen oli puhdasta taiteellista luomista, jolle Rebay omistautui uskoen, että sillä oli erityinen mystinen olemuksensa. Rebay oli neljätoistavuotiaana opiskellut teosofiaa Rudolf

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Rotunda. Kuva/Foto David Heald

1. Solomon R. Guggenheim

Steinerin johdolla, mikä oli myös perustana hänen elinikäiselle pyrkimykselleen kohti henkisyyttä taiteessa.

Ei-esittävyyden keskeinen käsite, *gegenstandslos* tarkoittaa sananmukaisesti "esineetön". Se esiintyy Kandinskyn teoreettisissa esityksissä sekä Bauerin kirjeenvaihdossa Rebayn kanssa, jolle termi tuli merkitsemään korkeimpien esteettisten ja henkisten periaatteiden yhteyttä. Vuosia myöhemmin Rebay kirjoitti: "Maailmanhistoriassa ei ole koskaan ennen nähty suurempaa harppausta materialisesta katsannosta henkiseen kuin maalaustaiteen kehityksessä esittävyydestä kohti ei-esittävyyttä. Koska kohtalonamme on olla luovia ja henkistyä, ihmiskunta kehittyy ja saavuttaa suuremman intuitiivisen voiman suurten taideluomusten, ei-esittävän taiteen loistavien mestariteosten myötä." [1]

Muutettuaan Amerikkaan vuonna 1927 Rebay aloitti henkilökohtaisen ristiretkensä sen taiteen puolesta, johon hän uskoi näin voimakkaasti. Guggenheim tilasi häneltä muotokuvansa samana vuonna. Taiteilijan antaumuksellinen asenne teki vaikutuksen mesenaattiin, jota saattoi myös viehättää ajatus toistaiseksi suhteellisen tuntemattoman taiteenlajin keräilystä. Joka tapauksessa Guggenheim alkoi vuodesta 1929 systemaattisesti hankkia ei-esittäviä teoksia.

Vuoden 1929 keväällä Guggenheim puolisoineen matkusti Hilla Rebayn kanssa Eurooppaan. Mesenaatti tutustui Kandinskyyn tämän ateljeessa Dessaussa ja osti häneltä merkittävän öljymaalauksen *Kompositio 8* (1923). Se oli ensimmäinen niistä yli 150 Kandinskyn teoksesta, jotka vuosien varrella päätyivät Guggenheimin kokoelmaan. Vaikka Rebay arvosti suuresti Bauerin ei-esittävää taidetta ja jopa järjesti hänelle Guggenheimilta kuukausittain maksettavan korvauksen maalauksia vastaan, Kandinskyn tuotanto lopulta määritti kokoelman luonteen.

Venäläissyntyinen Wassily Kandinsky kuuluu puhtaan ei-esittävän maalaustaiteen varhaisimpiin uranuurtajiin ja teoreetikkoihin. Hänen värikylläiset kankaansa dynaamisesti yhtyvine ja vastakkaisine muotoineen kuvaavat hänen abstraktiota koskevaa ajatteluaan, joka on määritelty hänen teoreettisissa teoksissaan *Taiteen henkisestä sisällöstä* ja *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Kandinsky löysi innoituksensa Rudolf Steinerin opeista (kuten myös Rebay) sekä myös symbolismista ja sen romanttisista edeltäjistä, ranskalaisten fauvistien ja saksalaisten ekspressionistien uusista näyistä sekä Arnold Schönbergin atonaalisesta musiikista. Näiden vaikutteiden myötä Kandinsky kehitti maalaustekniikan, joka hänen mukaansa oli henkisen harmonian täyttämä. Rinnastamalla värejä säveliin ja muotoja tiettyihin tunnetiloihin Kandinsky kehitti muotokielen, joka ilmaisi hänen mukaansa taiteilijan "sisäistä pakkoa". Tutkijat ovat sittemmin osoittaneet, että Kandinskyn näennäisen ei-esittävät muodot on itse asiassa abstrahoitu kirjallisuudesta tai biologisista ilmiöistä. Kandinskyn kirjoitukset ja puhuttelevat teokset saivat kuitenkin Rebayn vakuuttuneeksi siitä, että Kandinskyn taide ilmensi myös hänen omia pyrkimyksiään ei-esittävyyteen suuntautuneena taiteilijana ja kokoelmien hoitajana.

Kandinskyn ja Bauerin teosten lisäksi Guggenheimin kokoelman varhaisiin hankintoihin kuului mm. Marc Chagallin, Delaunayn, Gleizesin, Fernand Léger'n, Amadeo Modiglianin ja László Moholy-Nagyn teoksia. Uusi kokoelma täytti pian Guggenheimin huoneiston New Yorkin Plaza-hotellissa ja hän alkoi väistämättä pohtia teosten julkista esillepanoa. Vuonna 1937 perustettiin Solomon R. Guggenheimin säätiö, jonka nimenomaisena tarkoituksena oli "taiteen tukeminen ja kannustaminen, taidekasvatus ja yleisön valistaminen."[2] Säätiön perustamisen myötä Guggenheim alkoi suunnitella muse-

ota jatkuvasti kasvavalle kokoelmalleen. Rebay tarttui tähän ajatukseen ja alkoi välittömästi valmistella hankkeen toteuttamista. Rebayn kirjeenvaihto 1930-luvulta on täynnä ehdotuksia ei-esittävän taiteen "museotemppelin" perustamiseksi. Suunnitelmiin kuului mm. näyttelytila Manhattanin Rockefeller Centerissä, jonka suunnittelijoina olisivat olleet Frederick Kiesler ja Edmund Körner, kokoelman siirto Charlestoniin, jossa Guggenheimilla oli tila, sekä kokoelman julkistaminen New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939, jossa sillä olisi ollut oma pyöreä paviljonkinsa. Lopulta vuonna 1939 Guggenheim vuokrasi autoliikkeen tilat Manhattanilta. Arkkitehti William Muschenheimin avustamana Rebay muutti autoliikkeen toimivaksi tilapäiseksi näyttelyhuoneistoksi, jonka nimeksi tuli Museum of Non-Objective Painting. Vain puhtain ei-esittävä taide pääsi näytteille. Abstraktit tai esittävät teokset, joita pidettiin edeltäjinä ja joita oli jo kertynyt kokoelmaan, jäivät Guggenheimin hotellihuoneistoon. Rebay, joka ryhtyi museon ensimmäiseksi johtajaksi, verhosi gallerian seinät laskostetulla harmaalla sametilla, ja sinne asennettiin paksu harmaa kokolattiamatto. Sametilla pehmeästi verhoillut tuolit, epäsuora valaistus, Bachin ja Beethovenin musiikki ja suitsukkeen tuoksu loivat ilmapiirin, jonka tarkoitus oli valistaa kävijöitä henkisesti ja tarjota esteettisiä nautintoja. Museo osoittautui menestykseksi ja sen piiriin hakeutui monia nuoria amerikkalaisia abstrakteja maalareita, joita Rebay otti mielellään vastaan ja tuki ja joiden töitä hän lopulta asetti näytteille.

Hilla Rebayn tarmon ja päättäväisyyden ansiosta luotiin sarja Guggenheimin kokoelmaan perustuvia kiertäviä lainanäyttelyjä Manhattanin näyttelytoiminnan ohella. Kutakin lainanäyttelyä varten (Gibbes Memorial Art Gallery, Charleston, 1.3.–12.4.1936; Philadelphia Art Alliance, 8.–28.2.1937; Baltimore Museum of Art, 6.–29.1.1939) julkaistiin kuvitettu luettelo, joka sisälsi Rebayn kirjoituksia ei-esittävän taiteen periaatteista ja pyrkimyksistä. Nämä tekstit paljastavat kirjoittajansa lähes pakkomielteenomaisen suhteen metafysiikkaan ja hänen suoranaisen uskonsa historian ja kultuurin teleologiseen kehitykseen. Vaikka nämä julistukset saattavat tuntua tänä päivänä naiiveilta, Rebayn pohdinnot juuri tästä modernismin suunnasta ovat edelleen merkittävä dokumentti aikakautensa ajattelusta.

Vuoteen 1943 mennessä Museum of Non-Objective Painting oli kehittynyt kukoistavaksi laitokseksi. Rebay aloitti nyt kampanjansa saada aikaan pysyvä rakennus Guggenheimin kokoelmaa ja säätiön toimintaa varten. Ilmeisesti Irene Guggenheimin avustamana hän valitsi hyvin pian kuuluisan Frank Lloyd Wrightin hankkeen arkkitehdiksi. Rebay oli nähnyt Wrightin arkkitehtuuria esittelevän näyttelyn Berliinissä vuonna 1910 ja hän oli tutustunut Wrightin kirjoituksiin. Hän oli jo tuolloin löytänyt Wrightissa sukulaissielun taiteeseen ja sen esillepanoon liittyvissä kysymyksissä. Wrightin ajatukset orgaanisesta arkkitehtuurista rinnastuvat juuri siihen taiteeseen, jonka puolesta Rebay puhui. Se oli uusiutuvaa taidetta, joka välittää moraalisia ja utopistisia merkityksiä ja joka näyttää aineellistuvan tekijöidensä sielunelämän suoranaisena ilmaisuna:

Maasta valoon – toki! Näin rakentamisen tulee edetä, mutta emme voi saavuttaa orgaanista arkkitehtuuria ilman orgaanista yhteiskuntaa!... Meidän, jotka rakastamme arkkitehtuuria ja näemme sen suurenmoiset rakenteet, jotka esiintyvät myös musiikissa, maalaustaiteessa, kuvanveistossa tai itse elämässä, on jotenkin toimittava välikäsinä – ehkäpä lähetyssaarnaajina. [3]

Vuonna 1946, kun uuden museon rakentami-

2. Hilla Rebay

nen näytti olevan jo käsillä, lehdistölle paljastettiin sen ulkoarkkitehtuuria ja sisätiloja esittelevä pienoismalli. *Life*-aikakauslehden julkaisemassa artikkelissa oli kuvia Wrightin pienoismallista sähkövaloineen ja kaavailtuine näyttelyineen. Artikkelin otsikossa povattiin, että museosta tulisi "New Yorkin kummallisin rakennus". Kirjoituksen ansiosta Wrightin lieriömäinen rakennus sai kosolti mainetta – myös kielteistä – kauan ennen valmistumistaan. Museum of Modern Artin arkkitehtuuri- ja muotoiluosaston johtaja Philip Johnson, joka itsekin oli arkkitehti, ilmaisi kiinnostuksensa hankkeesta kirjeessään Wrightille vuonna 1952:

Museum of Modern Art haluaisi mielellään virallistaa tervehdyksensä museollenne järjestämällä suunnitelmaanne esittelevän yksityisnäyttelyn... Tämä kiinnostaisi yleisöä suuresti ja meistä tuntuu, että se antaisi myönteistä julkisuutta Guggenheimin säätiölle.[4]

Vaikka Wright suostui ehdotukseen, näyttelyä ei koskaan järjestetty. Yleisön oli odoteltava vielä seitsemän vuotta ennen kuin rakennus valmistui.

Hankkeen pitkittyminen johtui monesta syystä, mm. kahdesta muutoksesta museon tontin suhteen. Wright teki perusteellisia muutoksia piirustuksiinsa, joskin spiraalimuoto säilyi. Guggenheim, joka tahallaan viivytteli rakentamista sodanjälkeisen inflaation vuoksi, kuoli 1949, minkä jälkeen hanke lykkääntyi edelleen, kunnes museolle saatiin uusi johto. Museon johtokunta vastusti ennenkuulumatonta ja yhä kalliimmaksi osoittautuvaa hanketta. Tällöin Wright ehdotti valtioviisaasti, että rakennus olisi omistettu edesmenneen mesenaatin muistolle. Vuonna 1952 museo nimettiin virallisesti Solomon R. Guggenheimin museoksi.

Aikaisempi nimi, Museum of Non-Objective Painting (Ei-esittävän maalaustaiteen museo) viittasi tarkoin rajattuun taiteelliseen näkökulmaan. Uusi nimi oli neutraalimpi, mutta säilytti Guggenheimin muiston. Nimenmuutos viittaa myös eräisiin uudistuksiin, jotka tapahtuivat mesenaatin kuoleman aikoihin. Vuonna 1948 museo osti newyorkilaisen taidekauppiaan Karl Nierendorfin koko jäämistön. Nierendorf oli erikoistunut saksalaiseen maalaustaiteeseen ja hankinnan myötä Guggenheimin kokoelmaan tuli noin 730 teosta, joista 18 Kandinskylta, 110 Paul Kleeltä, 6 Chagallilta ja 24 Lyonel Feiningerilta. Guggenheimin museon tulevaisuuden kannalta oli tärkeintä, että Nierendorfin jäämistö laajensi kokoelmaa useilla merkittävillä ekspressionistisillä ja surrealistisella teoksilla mm. Oskar Kokoschkan maalauksella *Harhaileva ritari* (1915).

1950-luvun alussa Guggenheimin museota arvosteltiin hankintaohjelmansa kapea-alaisuudesta. Vaikka Hilla Rebay oli aina suhtautunut myönteisesti nuoriin, nouseviin taiteilijoihin ja myös tukenut heitä, hänen kriteerejään ei-esittävän taiteen suhteen pidettiin yksipuolisina ja rajoittavina. New York Timesin taidekriitikko Aline Louchheim (myöhemmin Saarinen) kysyi, voiko museo enää perustella toimintaansa verovapautta nauttivana yleisöä valistavana laitoksena. Louchheim kuvasi sitä "esoteerisiena ja okkultistisena paikkana, jossa puhutaan mystistä kieltä".[5] Guggenheimin säätiön silloinen puheenjohtaja Harry F. Guggenheim vastasi syytöksiin julkistamalla uudistetun näyttelyohjelman, joka sisälsi modernin taiteen "esittäviä" teoksia.[6] Johtokunta oli kuitenkin tietoinen, ettei mitään todellisia muutoksia näyttelypolitiikassa tapahtuisi niin kauan kuin Hilla Rebay oli museon johdossa. Rebayta pyydettiin eroamaan toimestaan, minkä hän tekikin maaliskuussa 1952. Seitsemän kuukautta myöhemmin ilmoitettiin, että James Johnson Sweeney oli ottanut vastaan johtajan viran. Sweeney oli ollut Museum of Modern Artin maalaustaide- ja kuvanveisto-osaston johtaja ja hän ryhtyi uuteen tehtäväänsä laajakatseisempana kuin edeltäjänsä. Kokoelmiin hankittiin teoksia, jotka edustivat muutakin modernia taidetta kuin pelkästään ei-esittävää. Sweeney aloitti ponnekkaan hankintaohjelman, jonka tarkoitus oli korjata kokoelman huomattavia puutteita, kuten veistosten lähes täydellinen puuttuminen. Rebay oli nimenomaan vastustanut veistosten hankkimista niiden "ruumiillisuuden" vuoksi. Vuoteen 1960 mennessä, kun Sweeney erosi toimestaan, museo oli hankkinut 11 Constantin Brancusin teosta, kolme Alexander Archipenkon veistosta, seitsemän Alexander Calderin työtä sekä Max Ernstin ja Alberto Giacomettin pronssiteoksia. Lisäksi oli suoritettu muita merkittäviä hankintoja kuten Cézannen maalaus *Mies käsivarret ristissä* (n. 1899) sekä Willem de Kooningin, Franz Klinen ja Jackson Pollockin keskeisiä abstraktia ekspressionismia edustavia teoksia. Sweeneyn suorittamien hankintojen lisäksi museo sai vuonna 1953 lahjoituksen Katherine S. Dreierin jäämistöstä. Dreier oli yhdessä Marcel Duchampin kanssa ollut perustamassa Société Anonymea. Dreierin perikunnan lahjoitus sisälsi 28 taideteosta, joista merkittävimmät olivat Brancusin *Pieni ranskalainen tyttö* (1914–18), Archipenkon pronssiveistos (1919), Piet Mondrianin *Kompositio* (1929), Juan Gris'n nimetön asetelema (1916) ja kolme Schwittersin kollaasia 1920-luvun alusta.

Sweeneyn uudistuksia hankintapolitiikassa vastasi myös sarja dramaattisia muutoksia, joihin hän ryhtyi tultuaan Guggenheimin museon johtoon. Jo hänen ensimmäisenä työpäivänään erotettiin kymmenen Rebayn aikaista työntekijää.[7] Sweeney toimi ammattimaisesti: hän palkkasi hallintopäällikön, aloitti konservointiohjelman, perusti valokuvausosaston ja laajensi museon kirjastoa. Viidennen Ave-

nuen näyttelytilat, jonne museo oli muuttanut 1947, sisustettiin uudelleen. Aikaisemman verhoilun tilalle saatiin puhtaat, valkoiset seinäpinnat ja maalaukset ripustettiin ilman niiden tavanomaisia raskaita kullattuja tai koristeltuja kehyksiä. Sweeney pelasti myös monia "esineellisiä" mestariteoksia, jotka olivat jääneet varastoihin tai Guggenheimin hotellihuoneistoon. Nämä olivat esillä Sweeneyn kauden alkuvuosien Selections-näyttelysarjassa. Kokoelmaan perustuvien näyttelyjen lomassa järjestettiin myös kriitikoiden arvostamia vierailevia näyttelyjä, esimerkiksi Delaunayn tuotannon ensimmäinen laajempi amerikkalainen esittely, Brancusin veistosten ensimmäinen retrospektiivinen näyttely ja Giacomettin taiteen ensimmäinen analyyttinen katselmus – kaikki vuonna 1955. Sweeney aloitti myös näyttelyohjelman, joka keskittyi merkittäviin joskaan ei rahallisesti arvokkaisiin teoksiin. Näitä lainattiin 6–9 kuukaudeksi pienille amerikkalaisille museoille ja yliopistoille, joilla ei ollut modernia taidetta omasta takaa. Tätä käytäntöä kehitettiin edelleen 1980-luvulla Guggenheimin kokoelman lainaohjelman puitteissa.

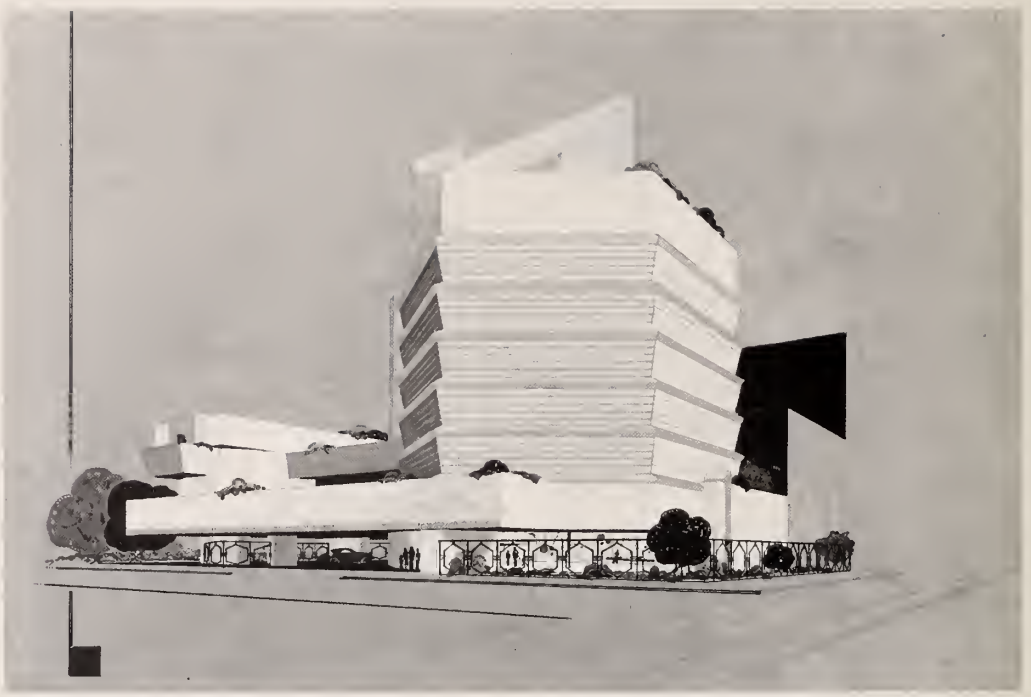
Sweeneyltä kerran kysyttiin *New York Timesin* haastattelussa, kuinka hänen uudistuksensa sopivat Solomon R. Guggenheimin alunperin innovatiiviseen mutta perspektiiviltään rajoittuneeseen toiminta-ajatukseen. Museonjohtaja totesi, että hänen mielestään "koko ei-esineellisyyden käsite oli kielellinen sekaannus". *New York Timesin* mukaan: "... (Sweeney) katsoo, että kokoelman mestariteosten merkitys löytyy niiden perustavista esteettisistä arvoista eikä niiden sopivuudesta tiettyyn verbaaliseen kategoriaan." [8]

Sweeneyn soveltama näyttelytekniikka painotti taideteosten muodollista ja vastaavasti visuaalista vastaavuutta eikä temaattisia tai käsitteellisiä luokituksia. Hän ei esimerkiksi käyttänyt opettavaisia oheistekstejä, vaan katsoi, että esteettiset luomukset ovat koettavissa olevia kokonaisuuksia, jotka eivät vaadi erillisiä selityksiä.

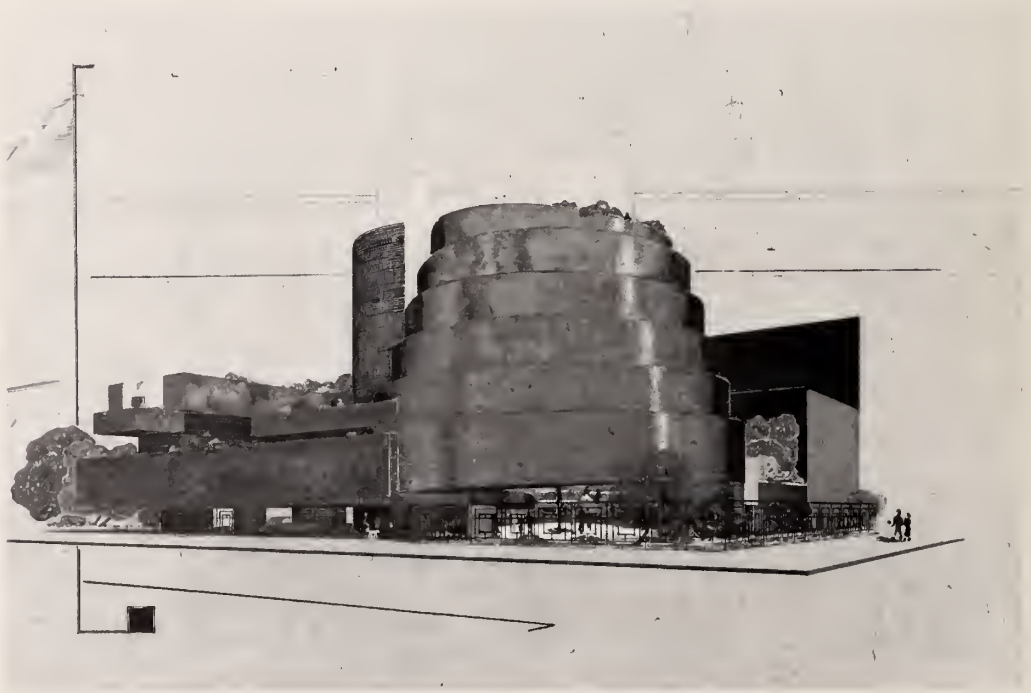
"Kun tauluja ripustetaan siten, että saadaan aikaan visuaalisia kontrasteja eikä älyllisiä vastakohtia, ja taustalla on ajatus tilan suhteista ja esineiden välisistä jännitteistä, näin aikaansaadut suhteet johtavat kritiikkiin, joka on paljon tärkeämpi kuin tiedot kronologiasta tai historiasta." [9]

Juuri näyttelysunnittelun suhteen Sweeney oli jyrkimmin eri mieltä Wrightin periaatteista. Sweeneyn alusta pitäen pragmaattinen asenne museoympäristöön oli vastakkainen Wrightin ajatukselle luoda museosta mietiskelyn, levon ja taiteellisen kokeilun tyyssija. Museonjohtajan ja arkkitehdin välinen kirjeenvaihto sisältää usein katkeria erimielisyyksiä arkkitehtonisista yksityiskohdista ja osapuolten näkemyksistä museon roolista. Wright kuitenkin sai tuekseen Harry Guggenheimin ja tämän puolison Alician, jotka olivat uskollisia Solomon Guggenheimin ja Hilla Rebayn näkemykselle uudesta rakennuksesta, vaikka he toisaalta kannattivat merkittäviä muutoksia museon toiminnassa. Sweeneyn pyydettyä kerta toisensa jälkeen lisää toimistotilaa sekä tiloja konservointia, teosten valmistelua ja valokuvausta varten, jotka ovat kaikki tarpeellisia nykyaikaisessa taidemuseossa, Wright yritti tulla vastaan. Arkkitehti ei kuitenkaan voinut suostua siihen, etta Sweeney oli hylännyt hänen suunnitelmansa, jotka koskivat luonnonvaloa, loivasti viettäviä seinäpintoja ja väritystä. Vakuuttuaan, ettei Sweeney noudattaisi hänen sisustussuunnitelmaansa, Wright valmisti sarjan perspektiivipiirroksia kaavailemistaan näyttelytiloista. Arkkitehti toimitti piirroksena ja niihin liittyvän esseen *(The Solomon R. Guggenheim Museum: An Experiment in the Third Dimension)* museon johtokunnan jäse-

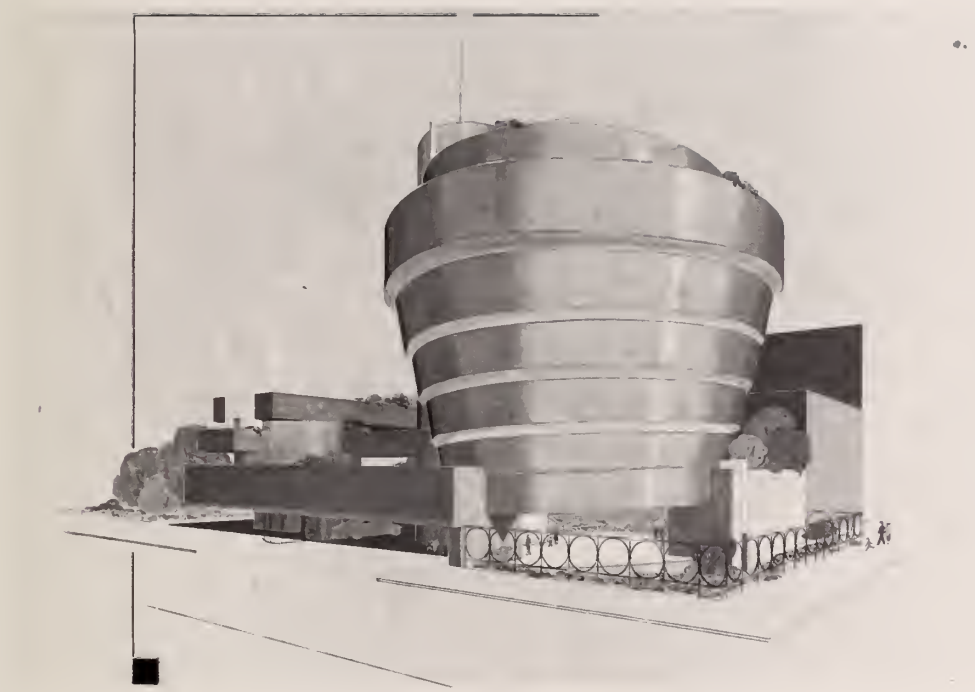
3. Frank Lloyd Wright, Hilla Rebay ja Solomon R. Guggenheim museon pienoismalliin tutustumassa, 1945.
3. Frank Lloyd Wright, Hilla Rebay och Solomon R. Guggenheim bekantar sig med en miniatyrmodell av museet, 1945.



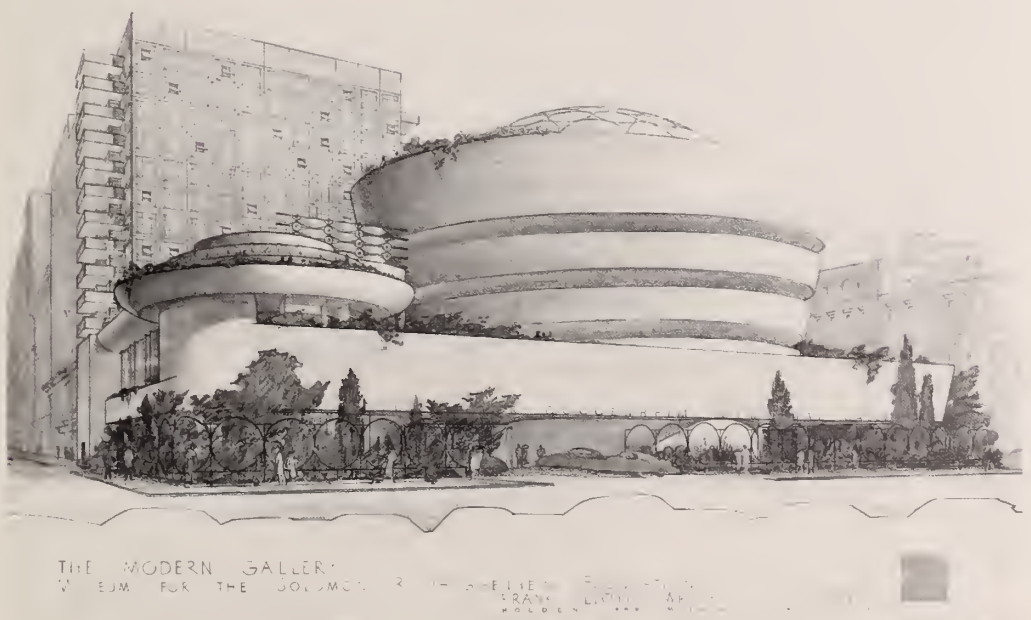
4. Frank Lloyd Wright: »Perspective, The Solomon R. Guggenheim Foundation – Museum«, 1943.
© The Frank Lloyd Wright Archives, The Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Arizona



5. Frank Lloyd Wright: »Perspective«, 1944.
© The Frank Lloyd Wright Archives, The Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Arizona



6. Frank Lloyd Wright: »Perspective«, 1944.
©The Frank Lloyd Wright Archives, The Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Arizona



7. Frank Lloyd Wright: »Perspective, The Modern Gallery Museum... «, 1951.
©The Frank Lloyd Wright Archives, The Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Arizona

nille ja eri arkkitehtuurijulkaisuille saadakseen omat pyrkimyksensä julki. Wright suosi luonnonvaloa, jota saataisiin ylhäältä rakennuksen lasikupolista ja taulujen takaa kapeasta nauhaikkunasta spiraalin ulkoseinässä. Keinovalo olisi käytössä iltaisin tai sääolosuhteiden vaatiessa. Kirjeessään Sweeneylle vuodelta 1955 Wright puolusti valaistussuunnitelmaansa seuraavin sanoin:

Kuten tiedätte, Guggenheimin vahva puoli on siinä, että se on tila, jossa taiteilijan luomus on nähtävissä totuudenmukaisena eli rehellisesti vaihtelevassa valossa, jollaisen taiteilija itse on kokenut ja jollaisessa teos on luotu nähtäväksi... Humanistin on katsottava, että mikä tahansa kuva joka on esillä tarkoin määrätyssä valossa on samalla "määrätty" kuva! Jos tämä fiksaatio on ihanne, niin samalla kuolema on ihmisen ihannetila. Ruumishuone! [10]

Wrightin suunnitelma ripustaa maalaukset rakennuksen spiraalina nousevan rampin varrelle käy ilmi hänen perspektiivipiirroksistaan. Kuvissa loivasti viettävä takaseinä tukee tauluja, jotka ovat siten lievästi taakse kallellaan kuin maalaustelineillä. Wrightin mukaan taulujen läheisyys katsojaan säilyttäisi hänen haluamansa inhimillisen mittakaavan. Sweeney ja johtokunta katsoivat, että tämä suunnitelma alistaisi teokset arkkitehtuurille ja halusivat sen sijaan "kelluttaa" taulut pystyasennossa seinästä ulkonevilla tuilla. Koettaessaan jälleen perustella pyrkimyksensä Harry Guggenheimille Frank Lloyd Wright selitti, että hänen näkemyksensä mukaan "rakennus ja maalaukset muodostavat katkeamattoman kauniin sinfonian, jonka veroista ei ole koskaan ennen ollut taiteen maailmassa."[11] Teoreettiset kiistat Sweeneyn ja museon johdon kanssa jatkuivat myös sisätilojen värityksen suhteen. Wright halusi käyttää loivia norsunluunvärisiä sävyjä, kun taas Sweeney suosi kirkkaan valkoista, jota arkkitehti vastusti. Vakuuttavaan ja dramaattiseen tyyliinsä Wright selosti ajatuksiaan seuraavasti:

Valkoinen, joka on väreistä räikein, on kaikkien värien summa. Voimakkaassa valossa se saa ruumiin värin. Sen käyttäminen herkän maalauksen taustalla ja rinnalla on kuin korkean C:n asettaminen orkesterin tonaalisuuden mitaksi. Ellei ole kuuro, voi helposti tajuta, kuinka tuhoisaa tämä olisi musiikissa. Muille kuin värisokeille kalkkimaalattu ympäristö on yhtä tuhoisa maalaustaiteen herkälle värien tajulle. Tausta siirtyy etualalle! Tämän mukaisesti ruumis ottaa tilanteen haltuunsa – vastoin valöörien tasapainoa lähes missä tahansa värien sommittelussa. Mutta murrettu norsunluun väri... ottaa vastaan valoa: se on sympaattisesti itseään vähättelevä eikä kilpaileva tekijä. [12]

Vastaavat kiistat jatkuivat Wrightin laatiessa yhä kaunopuheisempia selostuksia suunnitelmistaan ja teorioistaan. Tätä jatkui lähes Wrightin kuolemaan saakka huhtikuussa 1959, puoli vuotta ennen kuin museo avasi ovensa.

Kun Guggenheimin museo lopulta avattiin 21. lokakuuta 1959, valtavat ihmisjoukot jonottivat päästäkseen kokemaan uutta arkkitehtuuria ja näkemään vaikuttavan avajaisnäyttelyn, joka sisälsi kokoelman merkkiteoksia. Lehtitietojen mukaan museossa kävi avajaispäivänä noin kolmetuhatta vierasta. Mielipiteeet itse rakennuksesta olivat hillittyjä joskin pääosin myönteisiä. Taidekriitikot ylistivät sitä veistoksellisena mestariteoksena, mutta samalla esittivät huolensa taideteosten integriteetin säilymisestä näin vaikuttavassa arkkitehtonisessa ympäristössä. Yhtä äärinäkemystä edusti Emily Grenauer, joka totesi museon osoittautuneen "yhdeksi Amerikan kauneimmaksi rakennukseksi ... joka ei hetkeäkään dominoi siinä esillä olevia teoksia." Toista ääripäätä kuvaa Ada Louise Huxtablen mielipide, jonka mukaan rakennus on "pikemminkin muistomerkki Frank Lloyd Wrightille kuin museo."[13] Kriitikoiden varauksellista asennetta kärjisti myös se, että suunnittelun viimeisinä vuosina Wright alkoi käyttää rakennuksesta nimeä "Archeseum", mikä herätti vakavaa huolta johtokunnassa. Ajan myötä taiteilijat ja museon intendentit ovat huomanneet tämän ainutlaatuisen tilan tarjoamat myönteiset haasteet. Wrightin tarkoituksen mukaisesti museon puhtaista kaarevista linjoista sommiteltu rakennus on avannut uusia mahdollisuuksia installaatioille, näyttelyille ja taiteesta nauttimiselle.

Sweeney erosi johtajan toimesta pian museorakennuksen avajaisten jälkeen. H.H. Arnason, Minneapoliksen Walker Art Centerin entinen johtaja, nimitettin johtokunnan jäseneksi ja museon varahallintojohtajaksi. Hänet pyydettiin valvomaan museon kehittämistä, kunnes sille saataisiin uusi johto. Tässä toimessaan Arnason järjesti useita merkittäviä näyttelyjä, mm. Philip Gustonin retrospektiivin ja New Yorkin ensimmäinen abstraktin ekpressionismin katselmuksen.

Vuonna 1961 Thomas M. Messer ryhtyi Guggenheimin johtajaksi. Hän jatkoi ja kehitti Sweeneyn pyrkimyksiä modernisoida ja ammatillistaa museon henkilökuntaa ja organisaatiota. Messerin 27 vuotta kestäneen toimikauden aikana aloitettiin korkeatasoinen julkaisuohjelma, joka käsitteli paitsi vaihtuvia näyttelyjä myös kasvavaa kokoelmaa, joka puolestaan vaati perusteellista luetteloointia. Samalla aloitettin myös erilaisia tutkimushankkeita. Kokoelmaan kuuluvat mestariteokset on tarkkaan dokumentoitu esimerkiksi Angelica Zander Rudenstinen kaksiosaisessa teoksessa *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880–1945* (1976) ja Vivian Endicott Barnettin kirjassa *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection* (1978).

Kolme vuotta uuden rakennuksen avaamisen jälkeen Messer palautti käyttöön joitakin Wrightin alkuperäisiä ripustusmenetelmiä, jotka Sweeney oli hylännyt. Lawrence Alloway, Guggenheimin silloisen intendentin, laatimassa kirjeessä kerrotaan Messerin toimenpiteistä:

Museon alkuaikoina, kun se oli maalattu valkoiseksi, taulut oli tuettu seinästä käsin tangoilla. Näin ei enää tehdä, vaan taulut nojaavat seinäpintaan totuttuun tapaan. Lisäksi museo ei ole enää kuolleen valkoinen, eikä aikaisemmin esiintynyttä häikäisyä enää koeta. Taulut on nyt ripustettu rampin suuntaisesti eikä vaakatasossa kuten aikaisemmin. Tämä saa aikaan taulun täydellisen stabiliteetin katsojan näkökentässä.[14]

Messerin aikana museoammatillista ja teknistä henkilökuntaa lisättiin suhteessa kasvaneeseen näyttely- ja julkaisutoimintaan. Hankinnat noudattivat Sweeneyn aloittamaan laajaalaista linjaa. Kokoelmaan saatiin modernin taiteen keskeisiä teoksia kuten Léger'n myöhäisteos *Suuri paraati* (1954), Egon Schielen *Johann Harmsin muotokuva* (1916), Frantisek Kupkan *Väripintoja, alaston malli* (1909–1910), Brancusin marmoriveistos *Muusa* (1912) sekä useita Joan Mirón, Calderin, Kleen ja Giacomettin teoksia. Nykytaiteen alalta Messer hankki Baconin suuren triptyykin *Kolme tutkielmaa ristiinnaulitsemisesta* (1962), useita Jean Dubuffet'n maalauksia (Messer piti erityisesti tämän taiteesta), Anselm Kieferin monumentaalimaalauksen *Serafit* (1983–84), Robert Rauschenbergin *Punainen maalaus* (1953) ja David Smithin teräsveistoksen *Cubi XXVII* (1965). Messer oli myös kansainvälisen avantgardetaiteen innokas puolestapuhuja ja hän hankki Guggenheimin kokoelmaan myös latinalaisamerikkalaisten ja itäeurooppalaisten taiteilijoiden teoksia koko toimikautensa ajan. Messerin ja museon henkilökunnan järjestämät näyttelyt olivat niinikään laaja-alaisia. Vuonna 1963 järjestettiin suuri Kandinskyn retrospektiiviinen näyttely, joka kattoi koko varhaismodernistisen kauden. Vuosina 1982–1985 pidettiin kolmen näyttelyn sarja, joka keskittyi erillisiin tyylijaksoihin Kandinskyn taiteessa. Gustav Klimt ja Egon Schiele olivat esilla 1965; vuonna 1971 pidettiin Mondrianin satavuotismuistonäyttely ja 1973 museo esitti Joan Mirón teoksia, jotka liittyivät runouteen. Nykytaiteen näyttelyissä olivat esillä mm. Roy Lichtenstein (1969), Carl Andre (1970), John Chamberlain (1971), Eva Hesse (1972), Joseph Beuys (1979) ja Enzo Cucchi (1986).

Kokoelmaan saatiin merkittävä lisäys vuonna 1963, kun Guggenheimin säätiölle deponoitiin osa Justin K. Thannhauserin arvostetusta kokoelmasta, johon kuului impressionismin, jälki-impressionismin ja ranskalaisen modernin taiteen mestariteoksia. Nämä maalaukset ja veistokset siirtyivät virallisesti museon kokoelmaan 1978, kaksi vuotta Thannhauserin kuoleman jälkeen. Thannhauserin lahjoittamat teokset muodostivat taidehistoriallisen katsauksen kauteen, joka suoranaisesti edelsi museon alkuperäistä kokoelmaa. Lahjoitukseen kuului mm. Picasson *Keltatukkainen nainen* (1931) ja Pariisin koulun teoksia. Vuonna 1981 Jules Thannhauserin leski, Hilde Thannhauser lahjoitti Georges Braquen, Picasson ja Vincent van Goghin kolme teosta. Hilde Thannhauserin kuoltua 1991 hänen jäämistöstään siirrettiin Guggenheimin kokoelmaan kymmenen merkittävää teosta: viisi Picasson työtä sekä Cézannen, Kleen, Edouard Manet'n, Jules Pascinin maalauksia ja kokoelman ensimmäinen Claude Monet'n teos. Thannhauserin kokoelman taulujen ja veistosten lahjoitus vuonna 1963 sisälsi merkittäviä Cézannen, Gauguinin ja Picasson teoksia, minkä johdosta museon näyttelytiloja oli laajennettava. Museoon kuuluvan Monitor-

8. Frank Lloyd Wright, 1959. Kuva/Foto William H. Short

THE SO

O M O N R GUGGENHEIM MUSEU

10. Peggy Guggenheim. 1924. Kuva/Foto Man Ray

rakennuksen toiseen kerrokseen perustettiin vuonna 1965 Justin K. Thannhauser -siipi (Monitor-rakennus nimettiin uudelleen Thannhauserien mukaan 1989).

Uudelleenjärjestely edellytti toimistotilojen, kirjaston ja varastojen siirtoa. Uusien työtilojen huutavan puutteen vuoksi Guggenheimin säätiö tilasi Wrightin toimintaa jatkaneelta Taliesin Associated Architects -toimistolta suunnitelman lisärakennusta varten. Sen tuli sijaita museon takana paikalla, jonko Wright oli jo varannut vastaavaan tarkoitukseen. Vuonna 1968 valmistuneen uuden lisärakennuksen suunnitteli Frank Lloyd Wrightin lanko William Wesley Peters ja sen myötä päästiin pahimmista tilaongelmista. Esimerkiksi konservointiosasto, joka oli sijainnut rotundan seitsemännellä rampilla, siirtyi uuteen rakennukseen, jolloin museon koko spiraalimainen ramppitila voitiin avata yleisölle. Vaikka lisärakennus oli alunperin suunniteltu kuusikerroksiseksi, se voitiin toteuttaa rahoitusvaikeuksien vuoksi vain nelikerroksisena. Museon johto kuitenkin varautui myöhempiin laajennuksiin, ja perustukset suunniteltiin ja rakennettiin kestämään kymmenkerroksista rakennusta.

Guggenheimin museota rikastuttaneisiin keräilijöihin kuului myös Peggy Guggenheim. Vaikka Venetsiassa sijaitseva Peggy Guggenheimin kokoelma on erillinen kokonaisuus, se on kuulunut Solomon R. Guggenheimin säätiölle vuodesta 1976, jolloin Peggy Guggenheim testamenttasi taidekokoelmansa ja sen tyyssijana toimivan venetsialaispalatsin säätiölle. Peggy Guggenheim oli keräilijänä suuntautunut surrealismiin ja sotienjälkeiseen amerikkalaiseen fyysistä liikettä korostavaan *gestural painting* -maalausyyliin, joista hänen setänsä Solomon ei ollut kiinnostunut. Hänen kokoelmaansa kuului yli kolmesataa teosta, jotka kuuluvat taiteen lajeihin ja suuntauksiin, jotka eivät ole Guggenheimin museossa edustettuina. Yhdessä nämä kokoelmat muodostavat kahdella mantereella sijaitsevan kokonaisuuden, joka osaltaan kartoittaa tämän vuosisadan taiteen monimuotoista ja rikasta historiaa.

Peggy Guggenheimia pidettiin jonkinlaisena sukunsa luopiona. Hän pakeni Eurooppaan, josta Guggenheimit olivat muuttaneet sukupolvea aikaisemmin. Hän oli varakas, eloisa ja kapinallinen sekä etsi jännitystä ja seikkailuja siinä missä useimmat muut Guggenheimit harjoittivat sijoitustoimintaa ja kehittivät finanssi-imperiumejaan. Neljänkymmenen ikäisenä Peggy Guggenheim löysi oman kutsumuksensa taiteen tukijana. Tammikuussa 1938 hän avasi Guggenheim Jeune -gallerian Lontoossa ystäviensä ja kollegojensa Duchampin ja Samuel Beckettin taiteellisella ja henkisellä tuella. Avajaisnäyttely oli omistettu Jean Cocteaun taiteelle; myöhemmissä näyttelyissä olivat esillä mm. Kandinsky ja surrealistimaalari Yves Tanguy.

Kesäkuussa 1939 Peggy Guggenheim luopui galleriastaan voidakseen perustaa modernin taiteen museon. Hän pyysi taidehistorioitsijan ja kriitikon Herbert Readin hankkeen johtajaksi, ja he laativat yhdessä luettelon niistä taidemaalareista ja kuvanveistäjistä, joiden esillepano tarjoaisi tarkan kuvan 1900-luvun taiteesta. Duchamp ja Nellie van Doesburg tekivät omia lisäyksiään luetteloon, josta muodostui Peggy Guggenheimin henkilökohtaisen kokoelman ydin. Museosuunnitelmista jouduttiin luopumaan sodan uhan, tilojen puutteen ja mesenaatin oman kiinnostuksen hiipumisen vuoksi. Tästä huolimatta Peggy Guggenheim osti jatkuvasti maalauksia ja veistoksia Ranskassa, kunnes hän joutui pakenemaan Euroopasta Hitlerin joukkojen lähestyessä Pariisia. Hänen silloisena tunnuslauseena oli "osta taulu päivässä" ja hänen omaelämänkertansa mukaan hän myös noudatti tätä oppia. Ennen lähtöään Ranskasta hän hankki kokoelmaansa Brancusin *Maiastran*

(1912?) ja *Lintu avaruudessa* (1932-40), Giacomettin *Nainen kurkku leikattuna* (1932) sekä Victor Braunerin, Salvador Dalin, Jean Hélionin, Léger'n, René Magritten (mm. *Valon imperiumi* 1953–54) ja Man Rayn teoksia.

Palattuaan sodan aikana Yhdysvaltoihin Peggy Guggenheim avasi museogallerian, joka keskittyi pelkästään moderniin taiteeseen. New Yorkin Manhattanilla 57. kadulla sijainneen gallerian (Art of This Century) oli suunnitellut Kiesler erittäin kokeellisessa hengessä. Peggy oli vuoden edellä setäänsä luodessaan museoympäristön, joka jo sinänsä oli taideteos. Hän toteaa omaelämäkerrassaan: "Kiesler oli luonut todella loistavan gallerian – erittäin teatraalisen ja hyvin omaperäisen. Mitään vastaavaa ei ollut koskaan nähty. Vaikka teokset saattoivat jäädä ainutlaatuisen ympäristön varjoon, joka vei katsojien huomion, sisustus oli ainakin loistava ja herätti paljon huomiota."[15] Guggenheimin selostus galleriastaan piirtää värikkään kuvan sen ainutlaatuisesta ympäristöstä:

Surrealistien galleriassa oli eukalyptuspuusta tehdyt kaarevat seinät. Kehystämättömät maalaukset olivat seinästä ulkonevien pesäpallomailojen varassa, jotka voitiin kääntää haluttuun kulmaan. Jokaisella teoksella oli oma kohdevalonsa. Valot syttyivät ja sammuivat kolmen sekunnin välein... valaisten ensin gallerian yhtä puoliskoa ja sitten toista... Abstraktin ja kubistisen taiteen galleriassa... oli kaksi ultramariininsinisestä verhosta tehtyä seinämää, jotka kaarsivat pitkin huonetilaa muistuttaen sirkustelttaa. Maalaukset oli ripustettu narujen varaan kohtisuoraan seinämiä vastaan. Huoneen keskellä maalaukset olivat kolmiomaisissa ryhmissä ripustettuina narujen varaan ikäänkuin leijuen tyhjyydessä. Veistoksia varten oli pieniä kolmiomaisia tasoja, jotka oli myös ripustettu tällä tavoin.[16]

Avajaisiltana 20. lokakuuta 1942 Peggy Guggenheim piti yhdessä korvassaan Tanguyn ja toisessa Calderin tekemää korvarengasta osoittaakseen puolueettoman asenteensa toisaalta surrealismin ja toisaalta abstrakin taiteen suhteen. Guggenheimin galleria tarjosi yleisölle modernin eurooppalaisen taiteen hienoimpia saavutuksia kuten myös hänen aikalaisensa ja kollegansa Pierre Matisse ja Julien Levy. Esillä oli myös vähemmän tunnettuja amerikkalaisia taidemaalareita, joiden automaattinen ekspressionistinen tyyli oli saanut innoituksensa surrealismista, mm. William Baziotes, Robert Motherwell, Mark Rothko ja Clyfford Still. Jackson Pollock, yksi Peggy Guggenheimin "löydöistä" piti oman yksityisnäyttelynsä vuoden 1943 lopulla. Vuonna 1950 Guggenheim järjesti Pollockin ensimmäisen eurooppalaisen näyttelyn Venetsiassa Museo Correrin Sala Napoleonicassa. Hän kuvasi tätä näyttelyä seuraavasti:

Se oli aina valaistu yöllä ja muistan sen suuren ilon, jonka tunsin istuessani Piazza San Marcolla ja nähdessäni Pollockin teosten loistavan museon ikkunoissa... Pollock tuntui näin päässeen historiallisesti oikeaan paikkaan yhtenä aikakautemme suurimmista maalareista.[17]

Sodan päätyttyä ja oman avioliitonsa kariuduttua Peggy Guggenheim palasi Eurooppaan vuonna 1947. Hänen oma kokoelmansa oli esillä vuoden 1948 Venetsian biennaalissa ja myöhemmin Strozzina-museossa Firenzessä ja Palazzo Realessa Milanossa. Guggenheim oli syvästi kiintynyt Venetsiaan, josta hän osti Palazzo Venier dei Leonin, keskeneräisen yksikerroksisen 1700-luvun palatsin. Sen oli aikanaan suunnitellut Lorenzo Boschetti Canale Granden leveimmäksi rakennukseksi. Guggenheim avasi kokoelmansa yleisölle vuonna 1949. Teokset olivat esillä eri puolilla palatsia ja Guggenheim johti tätä yksityistä museotaan kuolemaansa saakka vuoteen 1979.

11. Art of This Century. New York. Kuva/Foto Berenice Abbott

PEGGY
GUGGENHEIM
COLLECTION

Tämän jälkeen on järjestetty useita näyttelyjä, joissa on ollut esillä Peggy Guggenheimin museon ja New Yorkin Guggenheimin museon kokoelmista peräisin olevia ei-esittäviä, kubistisia, surrealistisia ja abstrakteja ekspressionistisia teoksia. Näyttelyt osoittavat yhdistettyjen kokoelmien huomattavan laaja-alaisuuden ja Solomon R. Guggenheimin säätiön todella kansainvälisen profiilin.

Vuoden 1990 alussa Guggenheimin museo hankki Panza di Biumon amerikkalaisen minimalistisen ja käsitetaiteen kokoelman (sisältäen mm. Bruce Naumanin *Vihreän valokäytävän*, 1970–71). Tämä vahvisti Guggenheimin roolia yhtenä maailman johtavana koko 1900-luvun taiteen museona. Panzan kokoelma on yksi suurista yksityisistä kokoelmista, joka määrittelee Guggenheimin esteettistä identiteettiä. Sen myötä kokoelma on yltänyt sodanjälkeisen taiteen osalta samaan perusteellisuuteen ja korkeaan laatuun kuin sitä edeltäneen taiteen suhteen.

Guggenheimin kokoelma laajeni entisestään joulukuussa 1992, kun Robert Mapplethorpen säätiö teki lahjoituksen, jonka pohjalta kehitetään 1900-luvun valokuvausta käsittelevä kokoelma. Tämä on taiteenala, joka oli jäänyt lähes kokonaan huomiotta Guggenheimin museon aikaisemmissa vaiheissa. Lahjoitukseen kuuluu kaksisataa Mapplethorpen parhainta valokuvaa (mm. sarja omakuvia) sekä uniikkiteoksia. Guggenheim- ja Mapplethorpe-säätiöiden sopimuksen mukaisesti Guggenheimin museon rakennukseen perustetaan Robert Mapplethorpe -galleria ja museo aloittaa valokuvaukseen keskittyvän näyttelyohjelman.

Vuosisadan lopun lähestyessä taidemuseot ja kulttuurilaitokset eri puolilla maailmaa ovat joutuneet kohtaamaan toimintansa määrittelystä aiheutuvan kriisin. Guggenheimin museo, kuten monet muut amerikkalaiset ja eurooppalaiset museot, joutuu tekemään merkittäviä päätöksiä oman tulevaisuutensa suhteen. Sen on arvioitava kykynsä jatkaa taiteen keräilyä ja täyttää tehtävänsä nykytaiteen tyyssijana. Viitteitä tulevasta suunnasta voi löytää jo lähimenneisyyden kehityksestä.

1980-luvun alkuun mennessä toimistotilojen jatkuva käyttöönotto näyttelytarkoituksiin ja siitä johtuneet rajoitukset sekä koko museon kehitys vaativat ripeitä toimenpiteitä ja ratkaisuja. Vuonna 1982 säätiö tilasi Gwathmey Siegel Associates Architects -toimistolta suunnitelman, jolla saataisiin lisää näyttelytilaa ja kehitettäisiin toimintoja puuttumatta Frank Lloyd Wrightin alkuperäiseen arkkitehtuuriin. Ennen eläkkeelle siirtymistään vuonna 1988 museonjohtaja Messer oli pannut alulle tornirakennuksen suunnittelun, joka perustuu Wrightin alkuperäiseen suunnitelmaan 11-kerroksista lisärakennusta varten. Lisärakennus toimisi taustana spiraalimaisen museorakennuksen veistoksellisille muodoille. Nyt valmistunut lisärakennus sisältää tiloja hallinnollisia toimintoja varten ja yleisö on voitu päästää alkuperäisen rakennuksen aiemmin suljettuihin osiin. Rotundan spiraaliin liittyy neljä suoraa galleriaa, joilla on saatu aikaan keskeytymätön kävijöiden kierto Wrightin alkuperäisen suunnitelman hengessä. Suunnitelma liittää toisiinsa ja yhtenäistää ensimmäisen kerran kaikki tilat, jolloin yleisö voi kokea alkuperäisen rakennuksen kummankin osan sisätilat kokonaisuutena. Wrightin suunnittelemassa museorakennuksessa on suoritettu myös laajamittainen restaurointi. Säätiön johto halusi palauttaa museon arkkitehtuurin alkuperäiseen tilaansa, minkä vuoksi restaurointi pyrki paitsi historialliseen tarkkuuteen myös säilyttämään rakennuksen yksityiskohdat. Tänä päivänä Guggenheimin museo lopultakin vastaa Frank Lloyd Wrightin alkuperäistä suunnitelmaa. Ylimmän kerroksen rampit, kattoikkunoin valaistut tilat, Thannhauser-siiven pienempi rotunda, kattoterassi ja alkuperäinen ravintola on nyt sovitettu museorakennuksen ulkoiseen ilmeeseen. Museon restaurointi alkuperäiseen muotoonsa on sovittanut sen historian aikana ilmenneet vaikeudet ja ratkaissut sitä alusta asti vaivanneen ongelman — taideteosten ja niille tarkoitetun arkkitehtuurin ristiriidan.

Guggenheimin säätiön tulevaisuuden kannalta ehkä merkittävin aspekti viime vuosien kehityksessä on ollut Peggy Guggenheimin kokoelman asteittainen muuntuminen keskeneräiseen venetsialaiseen palatsiin sijoitetusta yksityiskokoelmasta huippuvaatimusten mukaiseksi nykyaikaiseksi taidemuseoksi. Messerin johdolla Peggy Guggenheimin kokoelmalle luotiin ajanmukainen inventaario- ja tutkimuskäytäntö ja sen tiloihin Palazzo Venier dei Leoniin asennettiin nykyaikainen ilmastointijärjestelmä. Samalla kun palatsin olosuhteita parannettiin, museolle hankittiin ammatillista henkilökuntaa ja aloitettiin vuotuinen näyttelyohjelma. Nämä muutokset tekivät Peggy Guggenheimin kokoelmasta yhden Venetsian merkittävimmistä kulttuurikohteista, jonka suhteellisen vaatimattomissa tiloissa käy vuosittain yli 175 000 katsojaa.

Venetsiassa toteutettujen muutosten myötä Guggenheimin säätiössä todettiin 1980-luvun lopulle tultaessa, kuinka sen toiminta voisi kehittyä yhtenäisenä kansainvälisenä organisaationa, jonka kokoelma sijaitsee kahdessa paikassa. Vaikka Guggenheimin kummatkin haarat kehittivät omia ohjelmiaan 1980-luvulla, alkoi käydä yhä ilmeisemmäksi, ettei kumpikaan voinut toteuttaa päämääriään eristettynä toisesta. Ei ollut paljonkaan järkeä ylläpitää kahta erillistä museota yhden johtajan ja johtokunnan alaisuudessa. Museoammatillinen ja hallinnollinen henkilökunta toimi usein päällekkäisesti kokoelmien täydentäessä toisiaan yhä enemmän ja sitä mukaa kun teosten vaihdot ja lainat sekä näyttelyt olivat

GUGGENHEIM MUSEUM SOHO

huomattavissa määrin kytkeytyneitä toisiinsa. Vaikka New Yorkin ja Venetsian kokoelmien välinen yhteistyö parani, kävi ilmi, että suurin este museon toiminnan kehittämiselle kahdella mantereella oli tilanpuute Venetsiassa. Peggy Guggenheimin kokoelmalla oli käytössään ainoastaan kymmenisen prosenttia New Yorkin Guggenheimin museon vastaavista tiloista eikä se voinut näin ollen toimia viimeksimainitun tasavertaisena yhteistyökumppanina. Se ei kyennyt rationalisoimaan toimintojaan tai hyötymään yhtenäisen teosten hoidon, yhteisen hallinnon ja toimintaohjelman sekä yhteisen kokoelman eduista. Venetsian museo oli yksinkertaisesti liian pieni, jotta sinne olisi voitu siirtää New Yorkin kokoelman osia tai järjestää suurempia tiloja vaativia näyttelyjä. Looginen vaihtoehto olikin laajentaa Venetsian kokoelmien puitteita, jotta se voisi toimia paremmin Guggenheimin säätiön ohjelman osana. Luonnollinen valinta oli Dogana, vanha tullihuone Canale Granden päässä.

Museon hallinnossa tapahtui jälleen muutoksia 1988, jolloin siirryin Thomas Messerin tilalle. Näiden muutosten myötä johtokunnassa havaittiin, että Peggy Guggenheimin kokoelman päämäärät ja tarpeet lähestyivät New Yorkin museon tavoitteita ja edellytyksiä. Samana vuona alkoi Wrightin suunnitteleman rakennuksen laajennus ja restaurointi. Kiistoja herättänyt ohjelma saatiin päätökseen kesäkuussa 1992. Kuitenkin erilaiset toimintaohjelman supistukset, jotka johtuivat New Yorkin poliittisista ja taloudellisista realiteeteista, tekivät selväksi, ettei laajennus vieläkään vastaisi niitä vaatimuksia, jotka oli tarkkaan määritelty suunnitteluprosessin alkaessa lähes kymmenen vuotta aikaisemmin. Tämän vuoksi säätiöllä oli edelleenkin rajoitetut mahdollisuudet kerätä, konservoida ja pitää esillä 1900-luvun taidetta sekä valistaa yleisöä. Nykytaiteen esillepanon tilavaatimusten vuoksi ja myös halusta tavoittaa uudenlainen taideyleisö säätiö vuokrasi neljä kerrosta vanhasta teollisuusrakennuksesta New Yorkin SoHossa. Kuuluisa japanilainen arkkitehti Arata Isozaki suunnitteli yleisölle avoimet tilat kahdessa kerroksessa. Guggenheimin museo SoHo avattiin yleisölle kesäkuussa 1992 ja siihen kuuluu noin 2 700 m^2 uuttaa näyttelytilaa. SoHon tilojen ja päärakennuksen viereisen tornin myötä Guggenheimin museo on saanut runsaasti lisätilaa New Yorkissa. Tämän avulla voidaan laajentaa toimintaohjelmaa ja pitää esillä entistä suurempaa osaa arvostetusta peruskokoelmasta.

Samalla kun toiminta laajeni New Yorkissa, tilanne kehittyi Euroopassa kohti todella kansainvälisen taidemuseon toteutumista. Heinäkuussa 1988, kun Venetsian uutta museorakennusta koskevat monimutkaiset neuvottelut olivat jo käynnissä, Guggenheimin säätiölle tarjoutui uusi tilaisuus Euroopassa. Joukko salzburgilaisia otti yhteyttä Solomon R. Guggenheimin tyttärenpoikaan ja säätiön puheenjohtajaan Peter Lawson-Johnsoniin tiedustellakseen mahdollisuutta perustaa Guggenheimin museo kaupunkiinsa. Aluksi ajatus tuntui epärealistiselta. Sitä vastaan puhuivat Salzburgin koko, suhteellisen lyhyt etäisyys Venetsiasta, kaupungin identiteetti musiikin keskuksena ja ennen kaikkea sille ominainen barokkiarkkitehtuuri. Huolimatta itävaltalaisten jatkuvasta kiinnostuksesta Guggenheimin säätiö kieltäytyi seuraavan vuoden ajan harkitsemasta vakavasti koko ehdotusta. Tämä asenne kuitenkin muuttui, kun itävaltalainen arkkitehti Hans Hollein ehdotti museon rakentamista Mönchberg-vuoren sisään. Holleinin suunnitelma oli alunperin tarkoitettu Museum Carolino Augustiumia varten ja se oli voittanut Salzburgin kaupungin järjestämän kansainvälisen arkkitehtuurikilpailun.

Holleinin suunnitelma puhutteli juuri sen vuoksi, että se kyseenalaisti perinteiset käsitykset arkkitehtuurista ja modernin sekä nykytaiteen museoista. Vaikka itse arkkitehtuuri oli toisenlainen, se oli verrannollinen Frank Lloyd Wrightin suunnitelmalle täysin erilaisena lähestymistapana museoiden suunnittelun kysymyksiin. Holleinin ehdotuksen nerokkuus käy ilmi jo sen täydellisestä sopivuudesta Salzburgin rakennettuun ympäristöön. Mikä olisi postmodernimpaa kuin rakennus ilman julkisivua, jonka lähes näkymätön ulkoarkkitehtuuri sulautuu täysin ympäristöönsä ja joka on samalla loistava vaikkakin perinteinen näyttelytila? Suunnitelman kenties hienovaraisin ja perustavin aspekti, joka poikkeaa tavanomaisesta museoarkkitehtuurista, on tapa jolla Hollein erottaa museoarkkitehtuurin kaksi tärkeintä ja usein vastakkaista funktiota. Museorakennuksen on puhuteltava yleisöä jo arkkitehtuurinsakin puolesta, mutta sen pitää myös mukautua taiteen vaatimuksiin, jotta se voisi toteuttaa alkuperäisen funktionsa. Holleinin suunnitelmassa on löydetty ainutlaatuinen ja vaikeasti saavutettava dualiteetti, johon suurin osa nykyaikaisesta museoarkkitehtuurista ei ole kyennyt. Arkkitehti hyödyntää Mönchsbergin olosuhteita louhimalla kallioon korkealle kohoavan ja vaikuttavan atriumtilan, jonka päälle tulee suuri maan tasalla oleva kattoikkuna. Tuloksena saatta olla yksi ainutlaatuisimmista sisätiloista, jota on koskaan luotu. Atriumiin rajoittuvat louhitut galleriat viittaavat silti määrätynlaiseen karuuteen, joka saattaa olla täysin sopiva ja luonteva esillä oleville taideteoksille.

Frank Lloyd Wrightin rakennukseen nähden Holleinin suunnitelma on samalla sen antiteesi ja täydennys. Vaikka New Yorkin museota on väitetty vaikeaksi kohteeksi taideteosten kannalta, se on paljon muutakin kuin arkkitehtuurinsa aggressiivista voimaa ja se voi olla erittäin sopiva tietynlaisille taiteen kokemisen muodoille. Veistokset ovat erityisesti hyötyneet Guggenheimin "postneutraalista tilasta", kuten esimerkiksi viimeisen vuosikym-

menen aikana järjestetyissä Beuysin, Richard Longin ja Mario Merzin näyttelyissä. Omana diskurssinaan tämän vuosisadan arvoista – jotka ovat läheisessä suhteessa aikakauden taiteeseen ja kulttuuriin – Wrightin rakennus on jo sinänsä ainutlaatuinen taideteos. Arkkitehtoninen laatu ja kokeilumieli ovat liittyneet Guggenheimin museoon sen alkuvaiheista lähtien. Nämä ominaisuudet löytyvät myös Holleinin ehdottamasta kallioon louhittavasta museosta. Salzburgin hankkeen toteuttamiskelpoisuutta koskeva selvitys esitettiin virallisesti Itävallan liittohallituksen edustajille vuonna 1990. Hallitus ilmoitti osallistuvansa suurimpaan osaan pääomakuluja, mikäli paikalliset viranomaiset rahoittaisivat myös osan kuluista. Museohanke on sittemmin ollut kiivaan keskustelun kohteena Itävallan lehdistössä. Esille ovat tulleet mm. rakennuksen ympäristövaikutukset ja kysymys tarvitseeko klassiseen musiikkiin suuntautunut kaupunki modernin taiteen museota.

Eurooppalaisten hankkeiden ja suunnitelmien myötä Guggenheimin säätiölle tarjoutui odottamaton ja ainutlaatuinen tilaisuus vuoden 1990 lopulla. Espanjan Baskimaan viranomaiset tiedustelivat tuolloin säätiöltä, voisiko se osallistua nimellään ja asiantuntemuksellaan uuden museon perustamiseen Bilbaon kaupunkiin. Ehdotuksen mukaan Baskimaa rahoittaisi museon toiminnan kokonaan. Espanjan luoteisrannikiolla sijaitseva Bilbao on maan neljänneksi suurin kaupunki, joka on alunperin ollut terästeollisuuden keskus. Kaupungin johto on hiljattain ryhtynyt voimakkaaseen kehitysohjelmaan, jolla se pyrkii merkittäväksi eurooppalaiseksi talouden ja kulttuurin keskukseksi. Bilbaoon kaavailtu Guggenheimin museo olisi kehitysohjelman kulmakiviä. Huhtikuussa 1991 vierailin Bilbaossa ja tapasin Baskimaan viranomaisia yhdessä Guggenheimin säätiön Madridissa toimivan 1900-luvun taiteen intendentin Carmen Giménezin kanssa. Vierailun seurauksena säätiö esitti joukon ehtoja hanketta koskeville jatkoneuvotteluille, mm. sitoumuksen rakentaa museo, joka olisi jo sinänsä merkittävä arkkitehtoninen luomus. Samalla edellytettiin, että museolle kehitettäisiin kotimainen kokoelma, jonka hankintamäärärahoista vastaisi paikallishallinto. Ehtoihin kuului myös konsultointi Guggenheimin säätiön kanssa suunnittelun jokaisessa vaiheessa. Näihin ehtoihin suostuttiin ja museolle valittiin vaikuttava paikka Nervión-joen rannalla, minkä jälkeen järjestettiin arkkitehtuurikilpailu ja toteuttamisselvitys. Joulukuun 13. päivänä 1991 allekirjoitettiin sopimus, jonka mukaan Bilbaoon perustettaisiin uusi Guggenheimin museo, jonka on määrä avautua vuonna 1997.

Suunnittelukilpailun voittanut ehdotus on amerikkalaisen arkkitehdin Frank O. Gehryn käsialaa. Suunnitelma saattaa olla Gehryn merkittävin tämänastinen saavutus ja on yhtä hienostunut kuin Holleinin Salzburg-projekti. Gehryn veistoksellisen rakennuksen materiaaleina ovat hiekkapuhallettu ruostumaton teräs ja kalkkikivi, jotka ovat paikallisesti saatavissa. Se on ympäristölleen leimallinen ja yhtä merkittävä ja ainutlaatuinen kuin Frank Lloyd Wrightin museorakennus New Yorkissa. Bilbaon hankkeesta näyttää kehittyvän yksi maailman johtavista modernin ja nykytaiteen museoista niin arkkitehtuurinsa kuin kokoelmiensa ja kaavaillun näyttelyohjelmansa puolesta.

Guggenheimin säätiö ryhtyi Bilbaon museohankkeeseen rakennuksen vaikuttavan paikan ja kaupungin kehitysohjelman vuoksi sekä omasta sitoumuksestaan kerätä ja pitää esillä mahdollisimman korkealaatuista 1900-luvun taidetta mahdollisimman suurelle yleisölle. Bilbaon ja Salzburgin hankkeiden menestys samoin kuin Venetsian museon laajennussuunnitelmat riippuvat suurelta osin halusta niin Espanjassa, Itävallassa ja Italiassa ryhtyä yhteistyöhön yksityisen amerikkalaisen kulttuurisäätiön kanssa. Onnistuminen edellyttää myös innostusta uuteen arkkitehtuuriin ja tämän vuosisadan taiteeseen. Guggenheimin säätiön osallistuminen näihin hankkeisiin perustuu sen omaan historiaan ja perinteisiin, kokoelmien laajuuteen ja voimakkaaseen kulttuuritahtoon.

14. Hans Holleinin pienoismalli Salzburgin Guggenheimin museosta. Valokuva Edith Jekel.
14. Hans Holleins miniatyrmodell för ett Guggenheim-museum i Saltzburg. Foto Edith Jekel.

Viitteet:

1 Hilla Rebay, 'Definition of Non-Objective Painting' teoksessa Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, näyttelyluettelo Charleston, South Carolina 1936, s. 12.
2 Solomon R. Guggenheimin säätiön perustamiskirja, 25.6.1937.
3 'An Organic Architecture: The Architecture of Democracy' (The Sir George Watson Lectures of the Sulgrave Manor Board for 1939), neljä Wrightin Royal Institute of British Architectsissa pitämää luentoa (toukokuu 1939), referoitu teoksessa Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings, selected by Edgar Kaufmann and Ben Raeburn, New York 1974, s. 278.
4 Kirje päivätty 3.4.1952, julkaistu teoksessa Frank Lloyd Wright: Letters to Architects, selected by Bruce Brooks Pfeiffer, Fresno 1984, s. 152.
5 Lainaukset Aline B. Saarinen, 'Lively Gallery for Living Art', The New York Times Magazine, 30.5.1954, s. 16. Alkuperäinen kriittinen artikkeli, 'Museum in a Query' ilmestyi New York Times -lehdessä 22.4.1951. Saarisen museoon kohdistama arvostelu on dokumentoitu Toni Ramona Beauchampin tutkimuksessa 'James Johnson Sweeney and the Museum of Fine Arts, Houston' (Master's thesis, University of Texas at Austin, 1983).
6 'Museum Changing Exhibition Policy', The New York Times, 5.8.1951.
7 Beauchamp op. cit., s. 62.
8 Alice B. Louchheim, 'A Museum Takes on a New Life', The New York Times, 1.3.1953.
9 Siteerattu Dore Ashtonin artikkelissa 'Museum Prospect: Director of Guggenheim Discusses His Plans', The New York Times, 18.11.1956. Tämä lähestymistapa on suhteellisen harvinainen tämän päivän taidehistoriallisesti suuntautuneiden museokuraattorien keskuudessa, jotka pyrkivät sosiaalisen kontekstin esittämiseen samalla kun he välttävät formaalista analyysia. Kuitenkin 1989 Guggenheimin museon nykytaiteen kuraattori Germano Celant ripusti Mario Merzin taiteen retrospektiivisen näyttelyn täysin epälineaarisesti painottaen pikemminkin visuaalisia kontrasteja ja toisiaan täydentäviä piirteitä kuin määrittäen kronologista kehitystä. Lähestymistavan taustalla oli Merzin tuotannon synkronisuus.
10 Kirje päivätty 5.10.1955 teoksessa Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence, selected by Bruce Brooks Pfeiffer, Fresno – Carbondale 1986, s. 214–215.
11 Kirje päivätty 15.7.1958, ibid., s. 270.
12 Ibid., s. 248.
13 Emily Genauer Peter Blaken siteeramana artikkelissa 'The Guggenheim: Museum of Monument?', Architectural Forum, December 1959; Ada Louise Huxtable, 'That Museum: Wright or Wrong?', The New York Times, 25.10.1959. Molemmat siteerattu teoksessa Beauchamp op.cit., s. 68.
14 Kirje päivätty 16.5.1963, Salomon R. Guggenheimin museon arkisto.
15 Peggy Guggenheim, Out of This Century: Confessions of an Art Addict, uudistettu painos, New York 1987, s. 274.
16 Ibid., s. 274–275.
17 Siteerattu teoksessa John H. Davis, The Guggenheims (1848—1988): An American Epic, New York 1988, s. 370–371.

Ett museum föds

Thomas Krens

Guggenheims historia

Guggenheim-museet, the Solomon R. Guggenheim Museum, öppnades i en byggnad ritad av Frank Lloyd Wright år 1959 i New York. Då var själva museet redan trettio år gammalt och samlingen över trettio år. Den ursprungliga privatsamlingen med utsökta målningar av nittonhundratalets europeiska avantgarde hade under årens lopp utvecklats till en professionell institution, som ägnade sig åt att upplysa och instruera en allt kunnigare konstpublik. Några andra betydande museer grundades vid samma tid i New York – Whitneymuseet för amerikansk konst, känt för sina nationella samlingar, och Museum of Modern Art, med sin övergripande syn på den modernistiska kulturen – men till skillnad från dem ägnade sig Guggenheim från början åt en specifik estetisk linje: den icke-föreställande konsten.

Det var museets första intendent Hilla Rebay som definierade den kollektiva visionen, bestående av rent måleriska abstraktioner. Wassily Kandinsky stod genom sina arbeten för det visuella uttrycket och Solomon R. Guggenheim för finansieringen. Den icke-föreställande konsten blev katalysator för en anmärkningsvärd om än egenartad samling av målningar och grafik.

Museets grundare Solomon R. Guggenheim föddes till en stor, välbärgad familj av schweiziskt ursprung som gjort sig en förmögenhet på amerikansk gruvdrift under adertonhundratalet. Guggenheim och hans hustru Irene Rothschild var båda uppvuxna i den bildade och välbärgade eliten, i en tradition av välgörenhet och kultivering. De blev entusiastiska konstbeskyddare och byggde upp en samling med verk av de gamla mästarna, inklusive flamiska panelmålningar och franska Barbizon-dukar, amerikanska landskap, Audubon-tryck och illustrationer till orientaliska skrifter. Även om Guggenheim tog modell av föredömliga amerikanska konstsamlingar, uppställda av entreprenörer som Henry Clay Frick och J.P. Morgan, tog hans egna avgöranden skada av ett bristande kunnande, en rätt obestämd personlig smak och att han relativt sent kom in på detta samlarområde. Tyngdpunkten i Guggenheims mecenatskap skiftade däremot drastiskt då han år 1927 för första gången träffade den unga tyska baronessan Hilla Rebay von Ehrenwiesen, som introducerade honom för experimentella trender inom samtida europeisk konst.

Rebay, dotter till en preussisk militärofficer, hade studerat konst och musik från tidig ålder. Även om hon var en oerhört begåvad porträttmålare drogs hon med tiden till de mest radikala tendenserna inom europeisk konst. Det var dada-konstnären Jean Arp, Rebays följeslagare från 1915 till 1917, som invigde henne i konstens avantgarde. Till julen 1916 gav han henne Kandinskys avhandling *Om det andliga i konsten (Über das Geistige in der Kunst,* 1912) och följande år presenterade han henne för Herwarth Walden, som ägde Berlin-galleriet Der Sturm där hon också ställde ut. Rebay blev imponerad av de konstnärer hon ställde ut med, till vilka hörde Robert Delaunay, Albert Gleizes, Kandinsky och den man som för en lång tid framåt blev hennes anförtrodda och älskare, Rudolf Bauer. Hon omhuldade tanken på icke-föreställande konst, både som stil och estetisk filosofi. Rebay drog en gräns mellan den abstraktion som hade sitt estetiska ursprung i den empiriska formvärlden och den icke-föreställande linje som var en ren konstnärlig uppfinning. Hon ägnade sig åt den senare som hon ansåg vara genomsyrad av mystik. I fjortonårsåldern hade hon studerat Rudolf Steiners esoteriska troslära teosofi och det var dessa studier som lade grunden till hennes livslånga jakt på andan inom konsten.

Ordet "icke-föreställande" är Rebays översättning av den tyska termen *gegenstandslos* som ordagrant översatt betyder "utan föreställande objekt". Denna term, som Kandinsky använt i sina teoretiska skrifter och Bauer i sin korrespondens med Rebay, blev för henne signifikativ med en förening av högtstående estetiska och andliga principer. Åratal efter att hon för första gången formulerat sin konstnärliga mission skrev Rebay att det "aldrig tidigare i världshistorien tagits ett större steg från det materiella till det andliga än i övergången från objektivitet till det icke-föreställande inom konsten. I och med att skapandet och transcendensen hör till vårt öde kommer mänskligheten att utveckla och åtnjuta en allt starkare intuition, föranstaltad av skapelseprocessen bakom lysande mästerverk inom den icke-föreställande genren."[1]

När Rebay år 1927 flyttade till Amerika inledde hon sitt personliga korståg för den konstform som hon så innerligt trodde på. Samma år beställde Guggenheim ett porträtt av henne. Han var imponerad av hennes passionerade hängivelse, måhända också lockad av tanken på att bli föregångare inom ett relativt orört område och började systematiskt köpa upp arbeten av icke-föreställande konstnärer år 1929.

På våren 1929 slog Guggenheims följe med Rebay på en rundresa i Europa. Vid ett besök i Kandinskys ateljé i Dessau i Tyskland köpte Guggenheim den framstående oljemålningen *Komposition 8* (1923); det första av konstnärens över 150 verk som under årens lopp blev en del av samlingen. I Rebays syn på det icke-föreställande stod Bauer i särställning – hon fick Guggenheim att understöda Bauers hela produktion, med en månadsinkomst i utbyte mot tavlor – men det var trots allt Kandinskys verk som i sista hand gav samlingen dess prägel.

Den ryskfödde Kandinsky förknippas med de tidigaste uttrycken av rent icke-imite-

rande konst. De färgmättade dukarna med dynamiskt sammanlöpande och kontrasterande former visar prov på hans filosofi om det abstrakta, som han definierat i sina mest kända teoretiska skrifter: *Über das Geistige in der Kunst* och *Punkt und Linie zu Fläche (Punkt och linje till yta)* från 1926. Kandinsky var (likt Rebay) inspirerad av Steiners teosofiska läror, symbolism och dess romantiska föregångare, de franska fauvisternas och tyska expressionisternas intensiva och omedelbara nya visioner, liksom även av Arnold Schönbergs atonala musik. På basen av dem utvecklade han en målningsteknik som gjorde anspråk på att återge en andlig harmoni. Han jämförde färg med musikaliska toner, former med specifika känslolägen och utarbetade en vokabulär som uttryckte det han kallade konstnärens "inre tvång". Även om forskare senare har påvisat att Kandinskys till synes icke-imiterande former i själva verket härstammade från litterära modeller eller biologiska fenomen blev Rebay övertygad om att Kandinskys texter och konst även uttryckte hennes egna mål som konstnär och som kurator, hennes tillgivenhet för det icke-föreställande.

Utöver Kandinskys och Bauers verk inneslöt de tidiga anskaffningarna målningar av Marc Chagall, Delaunay, Gleizes, Ferdnand Léger, Amedeo Modigliani och László Moholy-Nagy. Väggarna i Guggenheims svit på Plaza Hotel täcktes snart nog av den nya samlingen. Ofrånkomligt kom han på tanken om allmän visning och grundade år 1937 the Solomon R. Guggenheim Foundation för "konstens främjan och uppmuntran och uppfostran och publikens upplysan".[2] Med stiftelsen väl grundad föreställde sig Guggenheim ett museum, avsett att rymma en ständigt växande samling. Rebay tog fasta på hans planer och började omedelbart förverkliga drömmen. Hennes korrespondens från 1930-talet är fylld av förslag om ett "museum-tempel" för icke-föreställande konst. Ett förslag var en utställningshall vid Rockefeller Center som skulle ritas av Frederick Kiesler och Edmund Körner, ett att flytta till Charleston i South Carolina där Guggenheim ägde mark, ett gick ut på en visning på världsutställningen i New York 1939, i en egen rund paviljong. Slutligen hyrde Guggenheim en tidigare utställningslokal för bilar på East Fifty-fourth Street i Manhattan, som Rebay med hjälp av arkitekten William Muschenheim omvandlade till en fungerande, tillfällig salong med namnet Museum of Non-Objective Painting. Det var bara de renaste exemplen på icke-föreställande konst som visades i det nya museet; abstrakta eller framställande verk av konstnärer som betraktades som förelöpare - som redan ingick i samlingen - bibehölls i Guggenheims svit på Plaza. Rebay, som blev museets första intendent, dekorerade galleriväggarna med plisserad grå velour och täckte golven med en tjock, grå matta. De sammetsklädda stolarna, den raffinerat indirekta belysningen, grammofonmusiken med Bach och Beethoven och doften av rökelse som fläktade genom rummen, skapade en atmosfär avsedd att både upplysa besökarna och erbjuda estetiska njutningar. Museet blev en stor succé som attraherade flera unga amerikanska abstrakta konstnärer som Rebay välkomnade och understödde och vars verk hon senare också ställde ut i museet.

Den oerhört energiska och målmedvetna Rebay sammanställde en serie vandringsutställningar ur Guggenheim-samlingen som lånades ut, samtidigt som hon arrangerade visningar i utrymmet på femtiofjärde gatan. I samband med varje utlånad utställning publicerades en illustrerad katalog med Rebays didaktiska essäer om det icke-föreställandes principer och målsättningar. Hennes texter avslöjar hennes besatthet av metafysik och en underförstådd tro på en teleologisk utveckling inom historia och kultur. Även om Rebays förkunnelser idag kan låta naiva utgör hennes reflektioner över denna specifika ådra inom det modernistiska tänkandet fortfarande ett betydande tidsdokument.

Museum of Non-Objective Painting hade nu utvecklats till en blomstrande institution. Rebay började år 1943 en kampanj för att få till stånd en bestående byggnad som kunde inhysa Guggenheim-samlingen och -stiftelsens aktivitet. Det tog henne inte lång tid (antagligen med assistens av Irene Guggenheim) att välja den erkända amerikanska arkitekten Frank Lloyd Wright för projektet. Rebay hade sett en utställning med Wrights arbeten i Berlin 1910 och läst hans publicerade texter. Hon hittade en själsfrände i frågor om konst och presentation av konst. Wrights tankar om organisk arkitektur påminner om den konst som Rebay förespråkade – en förnyande konst mättad med moralisk och utopisk innebörd och som förefaller att materialisera omedelbara uttryck för upphovsmännens själsliv:

Ur marken mot ljuset – ja! Det är inte bara byggnaden som angrips så, för en organisk arkitektur kan inte uppstå utan ett organiskt samhälle!... Vi, som älskar arkitekturen och som i den ser det strukturella som uppträder i allt varande – musik, måleri, skulptur eller i livet självt – vi måste på något vis agera som mellanhänder – kanske också som missionärer. [3]

När uppförandet av den nya byggnaden år 1946 tedde sig nära förestående presenterades en modell av exteriören och interiören för pressen. Tidningen *Life* publicerade en artikel med fotografier av Wrights modell, komplett med elinstallationer och en modellutställning. Med rubriken "Nytt konstmuseum blir New Yorks märkligaste byggnad" gjorde artikeln den cylindriska konstruktionen berömd –eller kanske ökänd – långt innan den uppfördes. Philip Johnson, som ledde arkitektur- och de-

signavdelningen vid Museum of Modern Art, skrev om sitt intresse för museet till Wright år 1952:

The Museum of Modern Art skulle glädjas åt att välkomna Ert museum med en separatutställning över Er design ... den vore av största allmänna intresse och vi tror att den också kunde ge Guggenheim-stiftelsen god publicitet inför starten. [4]

Wright tackade ja, men utställningen ägde aldrig rum; allmänheten fick vänta ytterligare sju år innan byggnaden blev färdig.

Det fanns flera orsaker till att projektet drog ut på tiden, vari ingick två byten av själva läget. Wright gjorde stora förändringar i ritningarna, även om spiralformen bibehölls. När Guggenheim – som avsiktligt försenade byggandet på grund av efterkrigstida inflation – dog år 1949, uppsköts projektet ytterligare tills en ny administration var tillsatt. Då styrelsen motsatte sig det exempellösa och allt dyrare byggnadsprojektet, föreslog Wright knipslugt att det kunde betraktas som ett minnesmärke över Guggenheim. År 1952 ändrades institutionens namn offentligt till The Solomon R. Guggenheim Museum.

Det tidigare namnet Museum of Non-Objective Painting stod för ett strikt estetiskt program. Det nya namnet, Solomon R. Guggenheim Museum, var mera neutralt, men bevarade Guggenheims minne. Denna ändring av namnet avspeglar vissa institutionella omvälvningar som inträffade vid tiden för välgörarens död. År 1948 köpte museet i New York konsthandlaren Karl Nierendorfs kvarlåtenskap, bland annat en samling tyskt måleri. Förvärvet berikade samlingen med ca 730 verk, varav aderton av Kandinsky, 110 av Paul Klee, sex av Chagall och tjugofyra av Lyonel Feininger. Museets framtida linje breddades kanske främst genom Nierendorf-samlingens betydande expressionistiska och surrealistiska verk, bland annat Oskar Kokoschkas historiska *Den irrande riddaren* (1915).

I början av 1950-talet fick museet motta mycket kritik för sin smala inköpslinje. Även om Rebay alltid understött och varit mottaglig för unga, kommande konstnärer, tolkades hennes kriterier för icke-föreställande konst som alltför ensidiga och restriktiva. Aline Louchheim (senare Aline Saarinen), konstkritiker i *New York Times*, undrade om museet "längre kan rättfärdiga sin ställning som icke beskattat, upplysande museum" och beskrev institutionen som ett "esoteriskt, ockult ställe där man talade ett mystiskt språk".[5] Som svar på tal utfärdade Harry F. Guggenheim, ordförande för stiftelsen, ett utlåtande om en reviderad utställningslinje i vilken "objektiva" exempel på modern konst skulle ingå.[6] Styrelsen insåg att ingen ändring skulle ske så länge Rebay var i museets ledning. Man bad henne avgå, vilket hon också gjorde i mars 1952. Sju månader senare tillkännagavs att James Johnson Sweeney blivit chef för museet. Sweeney, som lett avdelningen för måleri och skulptur på Museum of Modern Art, visade större vidsynthet än Rebay och höjde nivån på samlingen med verk som omfattade fler aspekter på den moderna konsten än det icke-föreställande. I syfte att komplettera betydande brister i samlingen – bl.a. den nära nog uteslutna bildhuggarkonsten, som Rebay inte accepterat på grund av dess "förkroppsligande". Innan Sweeney avgick år 1960 hade museet förvärvat sig elva verk av Constantin Brancusi, tre av Alexander Archipenko, sju av Alexander Calder, bronsarbeten av Max Ernst och Alberto Giacometti och andra betydande verk såsom Paul Cézannes *Man med korslagda armar* (ca 1899) samt nyskapande, abstrakta, expressionistiska målningar av Willem de Kooning, Franz Kline och Jackson Pollock. Utöver Sweeneys nyförvärv mottog museet en donation av Katherine S. Dreier, som tillsammans med Marcel Duchamp hade grundat sällskapet Société Anonyme. Bland de tjugoåtta verk som Dreier donerade år 1953 var de mest betydande *Liten fransk flicka* (1914–1918) av Brancusi, ett bronsarbete av Archipenko (1919), *Komposition* (1929) av Mondrian, ett namnlöst stilleben utan titel (1916) av Juan Gris och tre collage från tidigt 1920-tal av Schwitters.

Sweeneys reviderade inköpslinje var symptomatisk med den serie institutionella dramatiska förändringar han vidtog. Den första dagen som intendent avskedade han tio anställda.[7] I professionell anda anställde Sweeney en förvaltningschef, inledde ett konserveringsprogram, grundade en avdelning för fotografering och utvidgade biblioteket. Han gjorde om inredningen på femte avenyn, dit museet flyttats år 1947. De tjockt draperade väggarna skalades av till en ren, vit yta och tavlorna hängdes upp utan sina sedvanliga, tungt ornamenterade guld- eller träramar. Sweeney räddade också flera "föreställande" mästerverk ur lagerutrymmen och från Guggenheims hotellsvit och ställde ut dem redan i början av sin verksamhetsperiod. Vid sidan av de samlingsbaserade utställningarna ordnades även kritikerrosade vandringsutställningar, till vilka hörde en första omfattande amerikansk presentation av Delaunays produktion, en första retrospektiv av Brancusis verk och en första analytisk utställning över Giacomettis produktion – allt år 1955. Sweeney etablerade också ett utställningsprogram med betydande, om än mindre värdefulla, arbeten som lånades ut för sex till nio månader i taget till mindre amerikanska museer och universitetsgallerier som saknade modern konst. Detta utlåningsprogram utvecklades ytterligare under 1980-talet.

När *New York Times* en gång frågade Sweeney om balansen mellan hans reviderade linje och Solomon R. Guggenheims innovativa men till perspektivet snäva synsätt, svarade han att hela begreppet "icke-föreställande" var

en "språklig förvirring". "Än viktigare", skrev *Times*, "är att Sweeney uppskattar samlingens mästerverk på basen av deras fundamentala estetiska värden och inte på basen av deras ställning i en verbal kategori."[8]

Sweeney hängde tavlorna efter deras formalistiska och visuella egenskaper och inte enligt en tematisk eller begreppslig indelning. Han nålade till exempel inte förklarande etiketter bredvid verken, eftersom han ansåg att estetiska objekt förklarar sig själva, är upplevelsemässiga helheter.

"När man hänger målningar så att det uppstår visuella kontraster och inte intellektuella, och den bakomliggande tanken är rumsrelationerna och spänningen mellan objekten, leder detta till en kritik som är viktigare än kronologiska eller historiska data."[9]

Det var just i frågan om utställningsplanering som Sweeney främst motsatte sig Wrights principer. Redan från början stod Sweeneys pragmatiska attityd till museiomgivningen i opposition till Wrights uppfattning om institutionen som en fristad för begrundan, avkoppling och konstnärliga experiment. I korrespondensen dem emellan framkommer ofta bittra konflikter om specifika arkitektoniska detaljer och deras syn på museets roll. Wright fick emellertid försvar av Harry och hans hustru Alicia Guggenheim, som höll sig till Solomon R. Guggenheims och Rebays syn på den nya byggnaden – även om de också pläderade för en kritisk granskning av museets verksamhet. Wright försökte tillmötesgå Sweeneys upprepade krav på administrativa kontor och på utrymmen för konservering, förberedande utställningsarbeten och fotografering – alla nödvändiga för en modern, professionell konstinstitution. Men arkitekten kunde inte förlåta Sweeneys avslag på förslagen om naturlig belysning, mjukt sluttande väggar och färgschema. Då Wright blivit övertygad om att Sweeney inte skulle följa hans planer gjorde han en serie perspektivteckningar över några utställningar, tänkta museiinteriörer. Han distribuerade kopior av denna serie och en bifogad essä *(The Solomon R. Guggenheim Museum: An Experiment in the Third Dimension)* till museistyrelsen och till diverse arkitekturtidningar för att få sina planer dokumenterade. Wright föredrog naturlig belysning som i hans ritningar strömmade från en glaskupol i taket och från ett smalt band av fönster bakom målningarna, i spiralens yttervägg. Artificiell belysning skulle användas vid dåligt väder och på kvällen. I ett brev till Sweeney år 1955 försvarade Wrigth sin ljusplanering, i sedvanligt färgstarka ordalag:

Liksom ni vet ligger museets styrka i att man där kan se konstnärens verk på ett sanningsenligt, det vill säga ärligt, sätt, i det växlande ljus som konstnären själv har upplevt och i vilket verket skapats...En humanist måste kunna se att en målning i riktat ljus inte är mer än en "fixerad" målning! Om denna fixering är idealet, då är döden idealet för människan. Bårhuset!"[10]

Wrights plan för hur målningarna skulle hängas på den spiralformigt stigande rampen kommer väl fram i hans perspektivteckningar. Dukarna stöttas mot den lätt sluttande bakväggen för att luta en aning bakåt, som på ett staffli. Wright ansåg att avståndet till betraktaren skulle bevara den mänskliga skala han ville försäkra sig om i byggnaden. Sweeney och styrelsen tyckte att målningarna i denna plan underordnades arkitekturen och föreslog i stället att de skulle "flyta" vertikalt fästade vid stänger från väggen. I ett nytt försök att rättfärdiga sina planer förklarade Wright för Harry Guggenheim att han uppfattade "byggnaden och målningen som en oavbruten, vacker symfoni som aldrig sett sin like inom konsthistorien".[11] De teoretiska konflikterna mellan Sweeney och administrationen gällde också färgerna för interiören. Wright ville använda mjuka elfenbensnyanser, medan Sweeney till arkitektens förskräckelse föredrog en klar vit färg. Wright uttryckte sina tankar i sin övertygande dramatiska stil:

Den vita färgen, hårdast av alla, är summan av alla färger. I stark belysning blir färgen vitt som ett lik. Om man använder den som fond för en känslig målning är det som att använda höga C som klangbotten för en orkesters tonalitet. Den som inte är döv inser lätt hur förödande detta vore för musiken. Den som inte är färgblind inser också att en kritvit vägg är lika förödande för den delikata färgkänslan i måleriet. Bakgrunden kommer i förgrunden! Därför tar liket över, mot alla valörbalanser, i så gott som alla färgkompositioner. Men en bruten elfenbensnyans...är ljusmottaglig: sympatiskt självutplånande i stället för rivaliserande.[12]

Dispyterna fortsatte, med en Wright som formulerade allt mer välartikulerade förklaringar om design och teori, praktiskt taget till sin död i april 1959, sex månader innan museet öppnade sina dörrar för allmänheten.

När Wrigths byggnad slutligen öppnades den 21 oktober 1959 köade enorma folkmassor för att uppleva arkitekturen och se den imponerande vernissagen med pärlor ur samlingen. Enligt dagstidningarna besöktes utställningen av ungefär tretusen människor den första dagen. Den allmänna åsikten om byggnaden var överlag positiv, men återhållsam. Den prisades som ett arkitektoniskt mästerverk, men konstkritikerna uttryckte sin oro för att konstverken skulle mista sin integritet i den överväldigande arkitektoniska omgivningen. Emily Grenauer företrädde den ena ytterligheten med sitt konstaterande att museet visat sig vara "en av de vackraste byggnaderna

i Amerika...som inte för ett ögonblick dominerar över de målningar som visas". Ada Louise Huxtable företrädde den andra ytterligheten och skrev att byggnaden "snarare är ett monument över Frank Lloyd Wright än ett museum".[13] Kritikerna fick sina åsikter bestyrkta av det faktum att Wright under planeringens sista år börjat kalla byggnaden "Archeseum", en benämning som skärrat flera medlemmar i styrelsen. Likväl har konstnärer och kuratorer under årens lopp välkomnat utmaningen från den karaktäristiska byggnaden. Liksom Wright avsåg har byggnadens rena, böljande linjer gett nya möjligheter till installationer, utställningar och konstupplevelser.

Kort efter att museet öppnades avgick Sweeney från sin post som intendent. H. H. Arnason, som lett the Walker Art Center i Minneapolis, utnämndes till styrelsemedlem och vicechef för konstadministrationen. Han blev ombedd att övervaka museets utveckling tills en ny ledning valts. Under sin tid på Guggenheim arrangerade Arnason flera viktiga utställningar, bl.a. en retrospektiv över Philip Gustons produktion och en första översikt av abstrakt expressionism, den första i New York.

År 1961 blev Thomas M. Messer chef för Guggenheim. Han tog fasta på och utvecklade Sweeneys strävan till att modernisera administrationen. Under sina tjugosju år i ledningen startade Messer en ambitiös utgivning av publikationer, inte enbart om utställningar utan också om den växande samlingen, som i sin tur krävde en grundlig katalogisering. Samtidigt inleddes en del vetenskapliga forskningsprojekt. Mästerverken i samlingen är noggrant uppräknade i till exempel Angelica Zander Rudenstines verk i två delar *The Guggenheim Museum Collection: Painitngs 1880–1945* (1976) och i Vivian Endicott Barnetts bok The Guggenheim Museum: *Justin K. Thannhauser Collection* (1978).

Tre år efter att den nya byggnaden öppnats för allmänheten återinförde Messer några av Wrights ursprungliga hängningsmetoder, som Sweeney förkastat. Ett brev från Lawrence Alloway, kurator för Guggenheim, beskriver Messers åtgärder:

När museet i början var vitmålat var målningarna fästade vid stänger som sköt ut från väggen. Nu gör vi inte längre så, utan vi låter liksom tidigare målningarna luta mot väggen. Museet är inte heller längre dött vitmålat, vilket innebär att man inte som förr blir bländad. Målningarna hängs nu i linje med rampen och inte längre horisontellt. Effekten är en total stabilitet mellan målning och betraktarens synfält. [14]

Under Messers tid utökades museets personal i proportion till den växande utställnings- och publikationsverksamheten. Inköpen följde samma omfattande linje som Sweeney stakat ut. Samlingen utökades med betydande modernistiska verk såsom Légers sena målning *Den stora paraden* (1954), Egon Schieles *Porträtt av Johann Harms* (1916), Frank Kupkas *Färgplan. Naken modell* (1909–10), Brancusis *Musa* i marmor (1912), och ett flertal målningar av Joan Miró, Calder, Klee och Giacometti. Till de samtida verk som Messer köpte in hörde Bacons stora triptyk *Tre studier för korsfästelsen* (1962), flera tavlor av Jean Dubuffet (som var en av Messers favoriter), Anselm Kiefers monumentala duk *Serafer* (1983–84), Robert Rauschenbergs *Röd målning* (1953) och David Smiths skulptur *Cubi XXVII* (1965) i rostfritt stål. Messer var också en ivrig förespråkare för internationellt avantgarde och förvärvade flera latinamerikanska och östeuropeiska konstnärers verk under sin tid på Guggenheim. De utställningar som Messer och personalen organiserade var också omfattande. År 1963 ordnades en stor Kandinsky-retrospektiv, som täckte hela den tidiga modernistiska eran. Mellan 1982 och 1985 hölls tre utställningar om skilda stilperioder i Kandinskys konst. Gustav Klimt och Egon Schiele visades 1965; år 1971 hölls en minnesutställning över Mondrian och år 1973 förevisades Joan Mirós verk med anknytning till poesi. Utställningar av samtida konst inkluderade bland andra Roy Lichtenstein (1969), Carl Andre (1970), Johan Chamberlain (1971), Eva Hesse (1972), Joseph Beuys (1979) och Enzo Gucchi (1986).

Samlingen fick ett betydande tillskott år 1963, då en stor del av Justin K. Thannhausers uppskattade samling med impressionistiska, post-impressionistiska och moderna franska mästerverk deponerades som permanenta lån. Dessa målningar och skulpturer upptogs officiellt i samlingen år 1978, två år efter Thannhausers död. De donerade verken täckte konsthistoriskt tiden för den ursprungliga Guggenheim-samlingen. Till donationen hörde bl.a. Pablo Picassos *Kvinna med gult hår* (1931) och verk av konstnärer som hörde till Parisskolan. År 1981 utvidgade Justin Thannhausers änka Hilde Thannhauser donationen med ytterligare tre målningar av Georges Braque, Picasso och Vincent van Gogh. När Hilde dog år 1991 mottog museet tio betydande målningar ur hennes dödsbo: fem av Picasso och en var av Cézanne, Klee, Edouard Manet och Jules Pascin samt samlingens första Claude Monet. Thannhauserdonationen år 1963 inkluderade betydande verk av Cézanne, Gauguin och Picasso och krävde en utvidgning av utställningsutrymmena. År 1965 öppnade man en Justin K. Thannhauser -flygel på andra våningen i museets Monitor-byggnad (som år 1989 fick sitt namn efter Thannhausers).

Galleriutbyggnaden i Monitor förutsatte en omflyttning av administrativa kontor, bibliotek och lagerutrymmen. På grund av den skriande utrymmesbristen beställde Guggenheim-stiftelsen en plan för en tilläggsbyggnad av byrån Taliesin Associated Architects, som

fortsatt Wrights verksamhet. Den skulle uppföras bakom museet, på en plats som redan Wright reserverat för ändamålet. Annexet ritades av Wrights svärson William Wesley Peters, färdigställdes år 1968, och rådde bot på de mest akuta behoven. Konserveringsavdelningen, på den sjunde rampen i rotundan, flyttades till den nya byggnaden och man kunde för första gången öppna hela spiralen för allmänheten. Ursprungligen planerade man sex våningar i annexet, men på grund av oförutsedda ekonomiska problem fick man nöja sig med fyra. Administrationen ansåg att en framtida utvidgning var oundviklig och lät därför bygga grunden stark nog att bära tio våningar.

Peggy Guggenheim hör till de namn som måste nämnas i samband med museet. Det finns en fristående samling med Peggys namn i Venedig, men den hör sedan år 1976 till Solomon R. Guggenheim-stiftelsen, då hon testamenterade all sin konst och palatset den befinner sig i till organisationen. Peggy Guggenheim samlade på surrealism och efterkrigstida amerikansk *gestural painting* som hennes farbror Solomon inte intresserade sig för. Hennes samling består av över trehundra verk, representativa för stilriktningar som inte företräds i själva museet. Tillsammans bildar de två samlingarna, på två kontinenter, en helhet som kartlägger den brokiga och rika konsthistorien under detta århundrade.

Peggy Guggenheim betraktades alltid som något av en avfälling i familjen. Hon flydde till Europa, därifrån släkten emigrerat en generation tidigare. Hon var förmögen, entusiastisk och upprorisk och sökte sig till äventyr och spänning, medan resten av släkten investerade och byggde upp sina finansimperium. När Peggy Guggenheim var fyrtio hittade hon sin kallelse som mecenat. I januari 1938 öppnade hon galleriet Guggenheim Jeune i London, med intellektuellt och konstnärligt stöd av sina vänner och kolleger Duchamp och Samuel Beckett. Invigningen var tillägnad Jean Cocteau; senare visade man bl.a. Kandinsky och surrealisten Yves Tanguy.

I juni 1939 beslöt sig Peggy Guggenheim för att avstå från galleriverksamheten och öppna ett museum för modern konst. Hon bad konsthistorikern och kritikern Herbert Read bli chef, och tillsammans gjorde de upp en lista över bildkonstnärer och skulptörer som motsvarade seklets anda. Med denna lista, reviderad av Duchamp och Nellie van Doesburg, lade Guggenheim grunden för sin personliga samling. Museiplanerna lades på is på grund av det annalkande kriget, utrymmesbrist och ett avtagande intresse från Peggys sida. Hon fortsatte ändå att köpa tavlor och skulpturer i Frankrike tills hon tvingades fly undan Hitlers trupper som närmade sig Paris. Hennes motto var: "köp en målning om dagen", och enligt hennes biografi levde hon också upp till det. Innan hon lämnade Frankrike köpte hon bl.a. Brancusis *Maiastra* (1912?) och *Fågel i rymd* (1932–40), Giacomettis *Kvinna med avskuren hals* (1932) liksom även verk av Victor Brauner, Salvador Dalí, Jean Hélion, Léger, René Magritte (bl.a. *Värld av ljus*, 1953–54) och Man Ray.

När Peggy Guggenheim under kriget återvände till USA, öppnade hon ett kombinerat museum och galleri, uteslutande tillägnat modern konst. Galleriet på femtiosjunde gatan i New York, Art of This Century, planerades i mycket experimentell anda av Kiesler. Peggy åstadkom ett år före sin farbror ett museum som i sig ansågs vara ett konstverk. I sina memoarer skriver hon: "Kiesler hade sannerligen skapat ett fantastiskt galleri – mycket teatraliskt och extremt originellt. Även om konstverken riskerade att överskuggas av den spektakulära omgivningen som drog blickarna till sig, var dekoren i varje fall underbar och förträffligt uppseendeväckande." [15]

Peggy Guggenheim har gett en vital beskrivning av den förbluffande omgivningen:

Surrealistgalleriet hade böjda väggar i eukalyptusträ. De oinramade målningarna monterades vid bobollsträn som sköt fram ur väggen och kunde vinklas hur som helst. Varje målning hade sin egen punktbelysning. Ljusen knäpptes på och av var tredje sekund ... så att först den ena hälften av galleriet belystes, sedan den andra ... I det abstrakta och kubistiska galleriet ... bestod två väggar av ett ultramarint draperi som svepte runt rummet likt ett cirkustält. Målningarna var upphängda i linor, vinkelrätt mot draperiet. I mitten av rummet hängde målningarna i triangelartade formationer, som om de flöt i tomma intet. Det fanns också små triangulära träplattformer för skulpturer som var upphängda på samma sätt. [16]

När galleriet öppnades den 20 oktober 1942 bar Peggy Guggenheim ett örhänge av Tanguy och ett av Calder för att uttrycka sin opartiskhet visavi surrealismen och det abstrakta. Guggenheims galleri presenterade finaste möjliga exempel på modern europeisk konst, som även visades av Pierre Matisse och Julien Levy. Därutöver visade Guggenheim mindre kända amerikanska konstnärer, vars omedelbara, expressionistiska stil hade inspirerats av surrealismen: William Baziotes, Robert Motherwell, Mark Rothko och Clyfford Still. Pollock, Guggenheims "fynd", hade sin första separatutställning på Art of This Century sent år 1943. År 1950 arrangerade hon Pollocks första europeiska utställning i Sala Napoleonica i Museo Correr i Venedig. Guggenheim berättar om utställningen:

Den var alltid upplyst på kvällen och jag påminner mig den stora glädje jag kände då jag satt på Piazza san Marco och tittade på Pollocks verk som strålade ur de öppna museifönstren...det hela gav Pollock hans rättmätiga historiska ställning,

som en av de främsta konstnärerna i vår tid. [17]

Efter kriget och separationen från Ernst återvände Guggenheim år 1947 till Europa, där hennes personliga samling visades på biennalen i Venedig år 1948 och därefter på Strozzina i Florens och Palazzo Reale i Milano. Guggenheim var djupt fäst vid Venedig och köpte Palazzo Venier dei Leoni, ett ofullbordat, 1700-talspalats i en våning. När Lorenzo Boschetti på sin tid ritade byggnaden var den det bredaste huset vid Canale Grande. År 1949 öppnade Guggenheim sin samling för allmänheten. Konstverken fanns utspridda i palatset och hon ledde detta privata museum till sin död 1979.

Sedan dess har där ordnats ett flertal utställningar med icke-föreställande, kubistiska, surrealistiska och abstrakt expressionistiska verk ur Peggy Guggenheims samling och ur samlingen i New Yorks Guggenheim-museum. Utställningarna har visat vilken vid bredd de kombinerade samlingarna står för och vilken utpräglad internationell profil hela Solomon R. Guggenheim-stiftelsen har.

I början av 1990 förvärvade Guggenheim-museet Panza di Biumos samling med amerikansk, minimalistisk konceptuell konst (som innehöll bl.a. Bruce Naumans *Korridor med grönt ljus*, 1970–71). Denna samling befäste Guggenheims ledande roll som ett museum för all konst under 1900-talet. Panza-samlingen är en av de stora privata samlingar som definierar Guggenheims estetiska identitet. Via detta nyförvärv uppnådde Guggenheim samma gedigna och höga nivå för efterkrigstida konst som man hade för tidigare konst.

Guggenheim-samligen utvidgades ytterligare år 1992, då Robert Mapplethorpe -stiftelsen gjorde en tudelad donation som kommer att utgöra grunden för en samling över 1900-talets fotokonst. Denna konstart var tidigare så gott som förbisedd i museet. Till samlingen hör tvåhundra av Mapplethorpes finaste fotografier (bl.a. en serie självporträtt) och unika arbeten. Kontraktet mellan Guggenheim- och Mapplethorpe -stiftelserna föreskriver ett Robert Mapplethorpe -galleri i Guggenheim-museet och ett utställningsprogram för fotokonst.

Nu, när vi närmar oss slutet av det tjugonde århundradet, står konstmuseer och kulturella institutioner världen över inför en kris i definieringen av sin verksamhet. Liksom många andra amerikanska och europeiska museer står också Guggenheim-museet inför flera kritiska beslut beträffande sin framtid. Man får lov att överväga sina möjligheter att komplettera samlingarna och att fungera som hemvist för modern konst. De senaste årens evenemang ger en antydan om den väg museet har valt.

Då man i början av 1980-talet upprepade gånger tagit kontorsutrymmen i galleribruk, vilket påverkat personalens arbetsmöjligheter och även institutionen genomgått en ackumulativ utveckling fick man lov att snabbt och effektivt söka nya lösningar. År 1982 anlitade stiftelsen byrån Gwathmey Siegel and Associates Architects för nya gallerier och operativa utrymmen som inte skulle göra intrång på Frank Lloyd Wrights arkitektur. När Thomas Messer gick i pension år 1988 hade han inlett bygget av ett elvavåningars torn som skulle uppföras enligt Wrights ursprungliga ritningar och bli bakgrund för det skulpturala, spiralformade museet. När annexet nu är färdigställt har man fått mer administrativa utrymmen och publiken har tillåtits inträde till delar av byggnaden som tidigare varit stängda. I anknytning till rotundans spiral finns fyra nya rektangulära gallerier som möjliggör en obruten rundvandring, helt i Wrights anda. I och med att alla utrymmen i byggnaden är förbundna kan allmänheten nu, för första gången, uppleva byggnadens interiör som en helhet.

Wright-byggnaden har även varit föremål för betydande restaureringar. Stiftelsens ledning har haft som mål att återställa arkitekturens alla element i ursprungligt skick och har därför inriktat sig på såväl historisk precision som på att bevara detaljer. Idag motsvarar Guggenheim-museet slutligen Wrights planer. Ramperna på översta våningen, burspråken med takfönster, den lilla rotundan i Thannhauser-byggnaden, takterrassen och det ursprungliga restaurangutrymmet har alla blivit en del av Guggenheim-museets publika utrymmen. I och med att museet ställts i sitt ursprungliga skick har man löst ett problemfyllt förflutet och ett grundläggande dilemma – den konflikt mellan arkitektur och konst som från första början rått.

En av de mest betydande aspekterna beträffande Guggenheim-stiftelsens framtid har bestått i att Peggy Guggenheim -samlingen gradvis omvandlats från en privatsamling i ett ofullbordat venetsianskt palats till ett modernt konstmuseum som bedrivs på högsta professionella nivå. Under Messers ledning genomfördes ett grundligt system för inventering av samlingen och för forskning. Palatset Venier dei Leoni utrustades också med modern luftkonditionering. I samband med upprustningen av palatset anställde man en kunnig personal och introducerade ett årligt utställningsprogram. Genom dessa förbättringar blev Peggy Guggenheim-samlingen en av Venedigs främsta kulturattraktioner, som de rätt modesta utrymmena till trots samlat över 175.000 besökare per år.

Då den venetianska samlingen i slutet av 1980-talet genomgått dessa förändringar, konstaterade man i Guggenheim-stiftelsen vilken potential det kunde finnas i en enhetlig internationell organisation med kollektioner på två orter. Även om de båda grenarna inom Guggenheim utvecklade var sitt

program på 1980-talet, blev det allt mer uppenbart att ingendera kunde uppnå sina mål på egen hand. Det var inte så stor idé med att upprätthålla två separata museer under en och samma chef och styrelse. Museipersonalen och administrationen överlappade ofta varandra då samlingarna allt mer kompletterade varandra, då man i allt högre grad lånade och bytte konstverk och då också utställningarna var anknutna till varandra. Även om samarbetet mellan samlingarna i New York och Venedig blev allt smidigare, stod det klart att det största hindret för en utveckling av verksamheten på två kontinenter bestod i utrymmesbristen på den italienska sidan. Peggy Guggenheim-samlingen hade bara tio procent av motsvarande utrymmen i New York till sitt förfogande och kunde därför inte räknas som en jämbördig samarbetspartner. I Venedig förmådde man inte heller rationalisera verksamheten eller utnyttja de fördelar som den gemensamma kuratorsverksamheten, administrationen, programlinjen och samlingen kunde erbjuda. Museet i Venedig var helt enkelt för litet för att rymma delar av New York-samlingen eller för att klara av stora utställningar. Den logiska lösningen var att bygga ut utrymmena i Venedig, så att samlingen bättre än tidigare kunde utgöra en fungerande del av Guggenheim-stiftelsens verksamhet. Det naturliga valet var Dogana, ett gammalt tullhus i ändan av Canale Grande.

Administrationen genomgick åter förändringar år 1988, då jag tog över efter Thomas Messer. Styrelsen konstaterade då att Peggy Guggenheim-samlingens strävanden och fordringar började motsvara New York-museets. Samma år påbörjade man en utvidgning och restaurering av Wright-byggnaden, som efter diverse dispyter avslutades i juni 1992. Vissa politiska och ekonomiska realiteter i New York begränsade däremot processen och det blev klart att utvidgningen fortfarande inte skulle motsvara de krav man preciserat i början av planeringen tio år tidigare. Fortfarande skulle man inte kunna uppfylla Guggenheim-stiftelsens alla uppgifter: att samla, att konservera, att ställa ut 1900-talets konst och att ge publiken upplysning. Stiftelsen hyrde fyra våningar i en gammal industribyggnad i New Yorks SoHo för att få utrymme att visa modern konst och också för att nå en ny konstpublik. Den berömda japanska arkitekten Arata Isozaki stod för planeringen av ett öppet utrymme i två våningar. Guggenheim Museum SoHo invigdes i juni 1992 och bidrar med ungefär 2 700 m² utställningsareal. Via SoHo-galleriet och tornet vid huvudbyggnaden har New York-museet fått betydande tilläggsutrymmen. Tack vare dem kan man utvidga verksamheten och visa en allt större del av den uppskattade permanenta samlingen.

Samtidigt som New York-verksamheten utvidgades kom man i Europa allt närmare ett verkligt internationellt konstmuseum. När man i juli 1988 redan påbörjat invecklade förhandlingar om en ny museibyggnad i Venedig erbjöds Guggenheim-stiftelsen en ny möjlighet i Europa. Ett sällskap privatpersoner från Salzburg tog kontakt med Solomon R. Guggenheims dotterson, stiftelseordföranden Peter Lawson-Johnson, för att höra sig för om möjligheterna att grunda ett Guggenheim-museum i sin stad. Till en början framstod tanken vara orealistisk. Salzburgs storlek, närheten till Venedig, stadens identitet som musikcentrum och framför allt den karaktäristiska barockarkitekturen verkade alla motsäga förslaget. Österrikarnas fortsatta intresse till trots vägrade Guggenheim-stiftelsen att under det följande året alls ta förslaget på allvar. Attityden ändrades däremot då den österrikiska arkitekten Hans Hollein föreslog att museet skulle byggas in i berget Mönchberg. Holleins plan var ursprungligen tänkt för Museum Carolino Augustium och hade vunnit en internationell arkitekturtävling arrangerad av staden Salzburgs.

Lockelsen i Holleins projekt låg i att det ifrågasatte de traditionella uppfattningarna om modern arkitektur och museer för modern, samtida konst. Även om själva arkitekturen var annorlunda fanns det uppenbara paralleller till det radikala i Frank Lloyd Wrights syn på museer. Genialiteten i Holleins förslag till ett underjordiskt museum framkommer redan i att det så varsamt berör arkitekturen i Salzburg. Vad vore mer postmodernt än en byggnad utan fasad, en exteriör som praktiskt taget är osynlig och bildar en komplett enhet med omgivningen, och som samtidigt är ett strålande om än traditionellt utställningsutrymme? Den måhända mest raffinerade och fundamentala aspekten, helt avvikande från sedvanlig museiarkitektur, ligger i Holleins sätt att skilja åt två viktiga och ofta motsatta funktioner. En museibyggnad måste redan via sin arkitektur tilltala publiken, men den måste också underställa sig konsten för att kunna fylla sin primära uppgift. I Holleins plan finns en unik och svåruppnåelig dualitet som majoriteten av modern museiarkitektur inte klarat av. Arkitekten utnyttjar bergsomgivningen genom att gräva fram ett högt och dramatiskt atriumutrymme, med ett stort takfönster. Resultatet kan bli en av de mest unika interiörer som någonsin skapats. Gallerierna som sprängts fram ur berget, kring atriumgården, vittnar å sin sida om en karghet som kan förefalla helt lämplig och naturlig som konstmiljö.

I arkitektoniskt perspektiv är Holleins plan samtidigt en antites och ett komplement till Frank Lloyd Wrights byggnad. Även om museet i New York har ansetts svåranvändbart består det av mycket mer än en arkitektonisk aggressivitet och kan lämpa sig mycket väl för vissa typer av konstupplevelser. I synnerhet skulpturer har dragit fördel av Guggenheims "postneutrala utrymme", liksom var fallet vid

exempelvis utställningar av Beuys, Richard Long och Mario Merz de senaste årtiondena. Wrights byggnad i sig är redan ett unikt konstverk, en självständig diskurs i seklets värderingar, som å sin sida är nära förbundna med konsten och kulturen under samma tidsperiod. Den arkitektoniska kvaliteten och lekfullheten har från första början förknippats med Guggenheim-museet. Dessa kvaliteter finner man också i Holleins förslag till det bergsinsprängda museet. År 1990 överräckte man en offentlig utredning till företrädare för Österrikes regering om möjligheten att genomföra museibygget i Salzburg. Förbundsregeringen lät meddela att den står för den största delen av kapitalomkostnaderna, förutsatt att myndigheterna på lokalnivå finansierar en del av utgifterna. Sedan dess har museiprojektet varit föremål för livlig diskussion i österrikisk press. Man har tagit fasta på miljöaspekter och frågat sig om det finns ett behov för ett modernt konstmuseum i en stad som är inriktad på klassisk musik.

I slutet av 1990 erbjöds Guggenheim-stiftelsen en överraskande och unik möjlighet i samband med de europeiska projekten och planerna. Företrädare för lokala myndigheter i det spanska Baskien gjorde då en förfrågan om möjligheten att utnyttja stiftelsens namn och yrkeskunskap för ett nytt museum i staden Bilbao. Enligt förslaget skulle museet helt och hållet finansieras av de lokala myndigheterna. Bilbao ligger vid spanska nordkusten och är landets fjärde största stad, tidigare inriktad på stålindustri. Under de senaste åren har den välbärgade staden gjort ambitiösa ansträngningar för att utmärka sig som finansiellt och kulturellt centrum i det nya Europa. Det planerade Guggenheim-museet utgör en av hörnstenarna i detta program. I april 1991 besökte jag Bilbao och träffade då företrädare för den baskiska ledningen tillsammans med Guggenheim-stiftelsens intendent för 1900-talskonst, Carmen Giménez, som är stationerad i Madrid. Mötet resulterade i att stiftelsen framförde diverse krav på fortsatta förhandlingar, t.ex. förbindelsen att bygga ett museum, som redan i sig vore en betydande arkitektonisk skapelse. Samtidigt förutsatte man att museet bygger upp en inhemsk samling, finansierad av de lokala myndigheterna. Till kraven hörde också att man i varje skede av planeringen konsulterar Guggenheim-stiftelsen. Dessa krav blev bemötta. Samtidigt valde man ett imponerande läge för byggnaden vid stranden av floden Nervión och utlyste en arkitekturtävling. Den 13 december 1991 signerades avtalet för ett nytt Guggenheim-museum i Bilbao. Enligt planerna öppnas det år 1997.

Det vinnande förslaget i arkitekturtävlingen är ritat av amerikanen Frank O. Gehry. Projektet är kanske Gehrys hitintills mest imponerande, lika softistikerat som Holleins projekt i Salzburg. Råmaterialen i Gehrys skulpturala konstruktion är sandblästrat, rostfritt stål och kalksten, som båda är tillgängliga i trakten. Den tänkta byggnaden är karaktäristisk för sin omgivning och lika betydande och unik som Frank Lloyd Wrights museum i New York. Detta projekt kunde leda till ett av världens främsta museer för modern och samtida konst, inte bara för arkitekturens skull, utan också på grund av samlingarna och den planerade verksamheten.

Guggenheim-stiftelsen tilltalades av Bilbao-projektet på grund av läget, stadens ambitiösa program och sin egen föresats att samla och visa högklassig 1900-talskonst för en så stor publik som möjligt. Utgången av projekten i Bilbao och i Salzburg, liksom även utvidgningen i Venedig, beror till stor del på viljan att i Spanien, Österrike och Italien samarbeta med en privatägd amerikansk kulturstiftelse. För att det hela skall lyckas krävs också en entusiasm för ny arkitektur och för seklets konst. Guggenheim-stiftelsens andel i dessa projekt baserar sig på dess egen historia och tradition, på samlingarnas omfång och stiftelsens föresats att stöda kulturverksamhet av högsta klass.

Fotnoter

1. Hilla Rebay, "Definition of Non-Objective Painting", i Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, utst. kat. (Charleston, S. C.: Carolina Art Association, 1936), s. 12.
2. Stiftelseurkunden till Solomon R. Guggenheim-stiftelsen från den 25 juni 1937.
3. "An Organic Architecture: The Architecture of Democracy" (The Sir George Watson Lectures of the Sulgrave Manor Board for 1939). Wright levererade text till fyra föreläsningar vid Royal Institute of British Architects i maj 1939. Utdrag ur Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings, valt av Edgar Kaufmann och Ben Raeburn (New York: E. P. Dutton, 1974), s. 278.
4. Brev daterat den 3 april 1952, i Frank Lloyd Wright: Letters to Architects, i urval av Bruce Brooks Pfeiffer (Fresno: The Press at California State University, 1984), s. 152.
5. Citat av Aline B. Saarinen, "Lively Gallery for Living Art", The New York Times Magazine, 30 maj 1954, s. 16. Den ursprungliga kritiken, "Museum in a Query", ingick den 22 april 1951 i The New York Times. Saarinens museikritik är dokumenterad i Toni Ramona Beauchamps avhandling "James Johnson Sweeney and the Museum of Fine Arts, Houston: 1961-1967" för University of Texas i Austin 1983.
6. Ur artikeln "Museum Changing Exhibition Policy", The New York Times, den 5 augusti 1951.
7. Beauchamp, s. 62.
8. Aline B. Louchheim i artikeln "A Museum Takes on a New Life", The New York Times, den 1 mars 1953.
9. Citerad i Dore Ashtons artikel "Museum Prospect: Director of Guggenheim Discusses His Plans", The New York Times, den 18 november 1956. Infallsvinkeln är idag relativt ovanlig bland konsthistoriskt orienterade kuratorer, som tagit fasta på det sociala sammanhanget och undvikt den formella analysen. År 1989 installerade däremot Guggenheims kurator för samtida konst, Germano Celaor, den retrospektiva utställningen över Mario Merz på ett helt icke-lineärt sätt där han underströk de visuella kontrasterna och sammankopplingarna i stället för att definiera en kronologisk utveckling liksom den dolt synkroniska kvalitén Merz' produktion givit vid handen.
10. Brev daterat den 5 oktober 1955 i Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence, i urval av Bruce Brooks Pfeiffer (Fresno: the Press at California State University; Carbondale: Southern Illinois University Press 1986), s. 214-15.
11. Brev daterat den 15 juli 1958 i Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence, s. 270.
12. Citerad i Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence, s. 248.
13. Emily Genauer, citerad av Peter Blake i artikeln "The Guggenheim: Museum or Monument?" i Architectural Forum i december 1959; av Ada Louise Huxtable i artikeln "That Museum: Wright or Wrong?" i The New York Times den 25 oktober 1959. Båda citeras i Beauchamp, s. 68.
14. Brev daterat den 16 maj 1963, i arkiven på Solomon R. Guggenheim-museet.
15. Peggy Guggenheim, Out of This Century: Confessions of an Art Addict, rev. upplaga (New York: Universe Books 1987), s. 274.
16. Ibid., s. 274-75.
17. Citerad i John H. Davis, The Guggenheims (1848-1988): An American Epic (New York: Shapolsky Publishers 1988), s. 370-71.

Väri on kosketin

Markku Valkonen

Kolme näyttämöä

Pinnalta katsoen näyttää ilmeiseltä, että modernistisen taiteen vaihtelevat muodot eivät olisi voineet kukoistaa ilman suurkaupungin miljöötä, olipa se sitten Pariisi, Berliini, Moskova tai New York. Ihmisten ja aatteiden tiheys, nopea vuorovaikutus, yksilöllisyyden sieto, yhteiskunnalliset ristiriidat, muotien ja keksintöjen ahnas kulutus sekä tietenkin maineen ja rahan saatavuus ovat luoneet otollisen ympäristön radikaaleille muutoksille.

Voimme loihtia kuvan vuoden 1907 vauraasta Pariisista ja nuoresta espanjalaisesta taiteilijasta Pablo Picassosta maalaamassa loppukesän kuumentamassa ateljeessaan Bateau-Lavoirissa kookasta teosta, jonka taidehistoria tuntee *Avignonin naisten* nimellä.

Maalaus oli suurisuuntaisin Picasson siihenastisista teoksista. Se oli moderni vastine, ironinen pastissi Ingres'n *Turkkilaiselle kylvylle*, mutta ennen kaikkea se oli syöksy tuntemattomaan, uhkarohkea yritys, jonka lopputulosta ei edes Picasso itse kyennyt ennustamaan.

Picasso ihmettelikin myöhemmin, kuinka joku ulkopuolinen voisi päästä hänen unelmiinsa, vaistoihinsa, toiveisiinsa ja ajatuksiinsa ja vieläpä tajuta, mitä hän on pannut teokseen vastoin omaa tahtoaan. Picasson epätietoisuutta kuvastavat teoksen monet nimet. Aluksi se oli *Elämä*, sitten *Synnin palkat* ja lopulta *Avignonin porttola* (barcelonalaisen bordellin muistoksi), mutta tuo nimi katosi häveliäiden näytteillepanijoiden toimesta.

Ei ole mahdotonta kuvitella Picasson ystävien, kilpailijoiden ja vihamiesten käyntejä ateljeessa ja kuunnella heidän tyrmistyneitä kommenttejaan ennennäkemättömästä maalauksesta.

Voimme ymmärtää Picasson kollegan Georges Braquen järkytyksen hänen katsoessaan teoksen oikeanpuolimmaisten naishahmojen vääristyneitä neniä ja huudahtaessaan: "Aivan kuin tahtoisit meidän syövän puuvillajätettä tai nielevän bensiiniä jotta sylkisimme tulta".[1]

Yhtä lailla voimme kuvitella paljon matkustavan venäläisen kosmopoliitin Wassily Kandinskyn kiertelevän Pariisissa touko–kesäkuussa 1907 tai Berliinissä syyskuusta 1907 seuraavan vuoden huhtikuuhun tai ehtimiseen viilettämässä ympäri Pohjois-Italiaa. Näkökuva tarkentuu 1908 Müncheniin Ainmillerstrasse 36:n asuntoon. Sen työhuoneeseen sijoittuu yksi modernin taiteen legendanomaisista hetkistä, näyistä jotka ennakoivat tulevaa. Kandinsky kertoo kokemuksestaan:

"Palasin ajatuksiini vaipuneena luonnostelemasta ja aukaistessani työhuoneeni oven näin sanoin kuvaamattoman ja hehkuvan ihanan kuvan. Pysähdyin häkeltyneenä ja tuijotin sitä. Maalauksesta puuttui aihe, se ei kuvannut mitään tunnistettavaa esinettä ja teos oli kokonaan sommiteltu värikkäistä väriläiskistä. Lopulta menin lähemmäksi ja vasta silloin tajusin, mikä tuo maalaus todella oli – maalaukseni, joka seisoi kyljellään telineellä..."[2]

Entä sitten kuva hollantilaisesta taidemaalarista Piet Mondriaanista, joka jättää Amsterdamin ja suuntaa Pariisiin juuri ennen joulua 1911?

Mondriaan asettui no 26:een Rue du Départin varrelle ja alkoi käyttää nimeä Mondrian, ilman toista a:ta. Hän oli lakannut kasvattamasta partaa ja viiksiä. Muutoksiin oli monia syitä, mutta yksi tärkeimmistä lienee ollut pyrkimys erottautua yhä selvemmin omasta taustasta, erikoisesti taiteilijan vanhempien kalvinistisesta, henkisesti sitovasta maailmasta.

Mondrian osui keskelle kiihkeää toimintaa. Futuristit olivat juuri ehtineet pitää ensimmäisen näyttelynsä, ansaitun kohinan kera. Section d'Or -ryhmä oli juuri perustettu ja Robert Delaunay sekä Frank Kupka maalasivat ensimmäisiä nonfiguratiivisia maalauksiaan. Kubismi oli jättämässä analyyttisen vaiheen ja siirtymässä synteettiseen.

Kaikki tämä sopi Mondrianille. Hän oli melkein neljänkymmenen ja saattoi tempoilematta omaksua uutta ja tehdä itsenäisiä johtopäätöksiä. Niiden tulokset näkyvät Mondrianin keskeisen *Puu*-sarjan maalauksista. Ne muuttuvat nopeasti yhä abstraktimmiksi.

Kompositio VII vuodelta 1913 on määrätietoinen abstraktio, jonka analyyttistä kubismia läheisesti muistuttava kudos on kadottanut miltei kaikki perspektiivin vihjeet. Maalauksen ristimäinen rakenne kuljettaa liikettä vaaka- ja pystysuuntaan, mutta syvyyden illuusio pysähtyy kuin seinään.

Pariisin tuoksinassa Mondrian sai uudistavien vaikutteiden lisäksi vahvistusta omille neurooseilleen. Hän aplodeerasi innokkaasti futuristien naisvihalle ja kirjoitti luonnosvihkoonsa: "Taaksepäin meneminen = naisellinen. Eteenpäin kulkeminen = miehinen."[3]

Mondrian oli aina kartellut naisfiguurin esittämistä. Hän oli myös pysytellyt kaukana läheisistä naissuhteista, ja Pariisissa hän maalasi viimeisen alastonkuvansa. Kubistisesti jäsennellyn teoksen aistillisuus läheni nollapistettä.

Urbaanin elämän kirjo näytti 1900-luvun alussa tehneen Baudelairen "modernin elämän" himosta itseään ruokkivan tarpeen, koneen jonka vauhti kiihtyi. Se vaati vastapainoa.

Kaupunkinäyttämö oli aika ajoin vaihdettava kokonaan toiseksi. Jalan oli kosketettava peruskallioita. Yksinkertaisiin tarpeisiin oli saatava lähempi yhteys, samoin alkuvoimaiseen luomiseen.

Oli mentävä Gósoliin, henkeäsalpaavan kauniissa Pyreneiden maisemassa lepäävään alkeelliseen kylään; oli mentävä Murnauhun Alppien juurelle menneisyyttä huokuvaan pikkukaupunki-idylliin; oli mentävä Zeelandin alueelle Walcherenin saarelle tuijottamaan

yhtenä jatkumona aaltoilevia dyynejä ja merta. Paon rituaalit oli opittu edellisiltä taiteilijasukupolvilta, subliimia (sielun)maisemaa etsiviltä romantikoilta, kansaa etsiviltä realisteilta ja universaalisuutta tavoittelevilta symbolisteilta mutta ennen muuta alkuperäisyyttä hakeneelta Paul Gauguinilta.

Alkuperäisyyden lumous eli 1900-luvun alussa vahvana, sillä se tuntui lupaavan uudistavan näkökulman ihmisen ja hänen luomiskykynsä syvyyksiin. Se oli yhtä houkutteleva kuin teosofian mystinen ja eklektinen synteesiyritys historian ja ihmisen kehityksestä kohti korkeampia asteita.

Primitivismin kaipuu oli eittämättä eräs reaktio modernin yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuuteen. Ehkä tuon kaipuun voi nähdä todellisten ongelmien väistelyksi, sillä sen päämääränä oli kriisien ratkaiseminen yksilöä eheyttämällä. Toisaalta primitivismi oli paljon monimutkaisempi ja vaativampi tie muutokseen kuin muutoksen hakeminen anarkismin keinoin. Pomminheittäjillähän oli ollut intellektuellit ymmärtäjänsä Baudelairen ajoista lähtien.

Gósol

Picassolla oli monia hyviä syitä lähteä Espanjaan. Hän oli ollut pari vuotta yhtäjaksoisesti Pariisissa, hän oli irrottanut Pariisin näyttelyistä, museoista ja keskusteluista kaiken, minkä vähään aikaan saattoi sulattaa, hän oli ehkä kyllästynyt Bateau Lavoirin seurapiiriin, mutta ennen kaikkea hänellä oli rahaa lähteä komeasti matkalle kauniin morsiamensa Fernande Olivierin kanssa.

Picasso oli myynyt taidekauppias Ambroise Vollardille ajurilastillisen teoksiaan.

Vanha kotikaupunki Barcelona ja vanhempien tapaaminen ei sittenkään ollut Picasson tärkein päämäärä. Hän oli kuullut ystävältään, kuvanveistäjä Enric Casanovalta Gósolista, Pyreneiden rinteillä sijaitsevasta melko eristetystä kylästä. Toisen ystävän, lääkäri Jacint Reventósin puheista Picassolle oli selvinnyt, että paikka tarjoaisi todellista hoitoa ja lepoa "hyvää ilmaa, hyvää vettä, hyvää maitoa ja hyvää lihaa". [4]

Gósol oli neitseellistä seutua. Sinne pääsi vain hankalia vuoristopolkuja pitkin joko jalan tai aasin selässä. Muu maailma hipaisi Gósolia sen verran, että kylän miesväki harrasti salakuljetusta niin huviksi kuin hyödyksikin. Piittaamattomuus virkavallan vaatimuksista varmasti viehätti Picassoa, sillä hän saattoi radikaalin taiteilijanroolinsa ansiosta hyvinkin eläytyä lainsuojattomuuden riemuun.

Gósolin kulttuurissa, erikoisesti sen juhlaperinteessä, tuntui keskiajan leima. Kylän ainoa kuvataiteellinen teoskin oli paikallisen kirkon 1100-luvulta peräisin oleva puuveistos *Madonna ja lapsi*. John Richardson on arvellut, että Gósolin madonnalla oli enemmän vaikutusta Picasson kehitykseen kuin on tavallisesti uskottu. [5]

Richardson huomauttaa, että Picasso ei ollut oikein kyennyt siirtämään iberialaisen kuvanveiston karkeaa, suoraviivaista voimaa omaan työhönsä. Hän oli kuitenkin tutkinut hartaasti Pariisissa järjestettyä näyttelyä, joka esitteli nuo vastikään löydetyt Andalusian varhaishistorian dokumentit.

Iberialaisveistosten sulottomuus tuntui torjuvan soveltavan käytön. Picasso oli helposti selviytynyt Kreikan arkaaisen kauden kouroshahmoista, jaavalaisen kuvanveiston tyylittelystä sekä Ingres'n ja El Grecon maalausten figuureista ja poseerauksista. Ne kaikki alistuivat hänen maalarinkatseelleen, mutta nyt hänen omien sukujuuriensa muinaismuistot tekivät tenän.

Picasso veisti Gósolissa kolme karkeaa puuveistosta – Fernanden figuureja – puunkappaleen muotoja myötäillen. Richardsonin mukaan Picasso suunnitteli tekevänsä maalauksen veistosfiguurien mukaan. Jälleen ker-

ran Picasso yritti lähestyä primitiivisen muodon arvoitusta. Iberialaisuus oli vain vaihtunut hetkeksi katalonialaiseksi muodoksi. Gósolista kirjoittamissa kirjeissään Picasso käytti itsestään katalaaniksi nimeä Pau (Pablo).

Klassinen traditio ei kuitenkaan hellittänyt otettaan edes Pyreneillä. Päinvastoin Picasso leikki Gósolissa Ingres'n maalausten aiheilla ja El Grecon pitkiä liekkimäisiä figuureja viljelevällä tyylillä. Yhdelle kankaista Picasso hahmotteli maalauksen nimeltä *Haaremi*. Siinä hän suoranaisesti pilailee Ingres'n *Turkkilaisen kylvyn* kustannuksella. Maalauksen koko tosin osoittaa, että leikki oli myös vakavaa.

Jälleen kerran Gauguinin lausahdus kävi toteen: "Ingres lienee kuollut, mutta hänet on haudattu kehnosti, sillä nykyään hän on mitä suurimmassa määrin elossa."

Haaremi oli Avignonin naisten aiheen kehitelmistä ensimmäinen. Picasso haaveili suuresta figuurisommitelmasta, ja kun se lopulta toteutui, Gósolin kaudesta olivat muistona kylän maaperän okransävyt ja *Haaremi*-maalauksen rennosti liikehtivät naiset, nyt vain häikäilemättömästi geometrisoituina ja tiiviisti kankaan tilaan ahdettuina.

Gósolin aika oli tuotteliasta ja onnellista, mutta se päättyi yhtäkkiä. Yksi kylän lapsista sai lavantaudin. Ehkä kysymys ei ollut sen kummemmasta epidemiasta, mutta Picasso hysterisoitui pelkästä tartunnan ajatuksesta, ja niinpä pariskunta lähti mitä pikimmin kylästä.

Murnau

Wassily Kandinsky kirjoitti 25. elokuuta 1911 Murnaun pikkukaupungista säveltäjä Arnold Schönbergille, jota ei ollut koskaan tavannut henkilökohtaisesti:

"Olen iloinen, että saan lopulta mahdollisuuden tavata Teidät. Olen juuri saapunut Münchenistä ja löytänyt täältä kirjeenne. Voisitteko mahdollisesti saapua luoksemme sunnuntaina? Lähtekää Bergistä – höyrylaivalla – klo 2.10 (kulkee sunnuntaisin ja lomapäivinä), olette 2.45 Tutzingissa, nouskaa siellä pikajunaan (lähtee Tutzingista 3.00) ja saavutte 3.46 Murnauhun, jonka asemalle tulen Teitä vastaan. Vietämme päivän yhdessä, jäätte tänne yöksi, ja seuraavana aamuna (tietysti!! vain jos haluatte) menemme jalan Sindelsdorfiin, Kochel-järven lähettyville, missä asuvat hyvät ystäväni Franz Marc (maalari) ja hänen vaimonsa, jotka ovat hyvin kiinnostuneita Teistä." [6]

Schönbergin matka estyi, joten näiden kahden suuren visionäärin tapaaminen ei sillä kertaa onnistunut. He puristivat toistensa kättä vasta syyskuun puolivälissä. Viivytys ei johtunut mistään vastentahtoisuudesta, sillä Arnold Schönberg, joka itsekin maalasi, käsitti Kandinskyn tekevän omalla alallaan taiteen mullistusta. Keskinäinen arvonanto oli jo ilmaistu herrojen kirjeenvaihdossa.

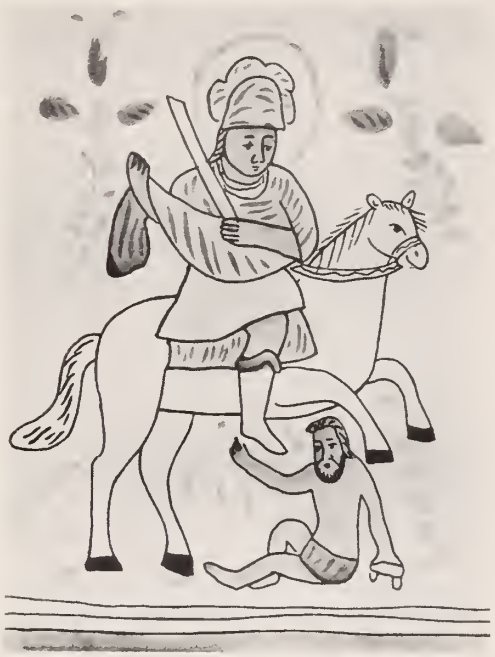
Kandinsky oli koko tuon kesän kypsyttänyt ajatusta uudesta julkaisusta: almanakaksi kutsutusta antologiasta, johon kirjoittaisivat vain ja ainoastaan taiteilijat. Almanakan tekstien piti käsitellä ajankohtaista taidetta ja musiikkia. "Schönbergin on kirjoitettava saksalaisesta musiikista", hän kaavaili. Kuvituksen tarkoituksena oli synnyttää dialogi primitiivisen ja modernin välillä: "kiinalainen työ Rousseaun vierellä, kansanpainokuva Picasson rinnalla". [7]

Ennen kuin almanakka, *Der Blaue Reiter* (Sininen ratsastaja), saatiin kootuksi ja painetuksi, se luovutti nimensä yhdelle vuosisadan alun merkittävimmistä näyttelyistä.

Münchenin Neue Künstler Vereinigung kieltäytyi vuoden 1911 lopulla ottamasta yhtä Kandinskyn maalausta talvinäyttelyynsä. Repeämä aineellistui oitis. Kandinsky ja Franz Marc järjestivät kiireimmiten näyttelyn, jolle annettiin perin käytännöllinen nimi "Ensimmäinen *Der Blaue Reiterin* toimituskunnan

1. Wassily Kandinsky: nimilehti antologiaan *Almanach der Blaue Reiter*

1. Wassily Kandinsky: titelbladet till antologin *Almanach der Blaue Reiter*



2. Baijerilainen lasille maalattu votiivikuva *Pyhä Martinus*

2. Bajersk votivbild målad på glas, *Den helige Martin*

järjestämä näyttely". Se avattiin joulukuussa 1911, ja siitä tuli ekspressionismin ja muunkin avantgarden korkea veisu. Mukana olivat Kandinskyn ja Marcin lisäksi Gabriele Münter, August Macke, Heinrich Campendonck, David ja Vladimir Burljuk, Robert Delaunay, Henri Rousseau ja Arnold Schönberg sekä muutamia muita, jotka historia on jo lähes unohtanut.

Der Blaue Reiterin nimi syntyi Kandinskyn mukaan siksi, että "me molemmat pidimme sinisestä, Marc rakasti myös hevosia ja minä hevosmiehiä". Almanakan kannessa komeilevalla ratsastajalla on Franz Marcin kasvot. Kuvan ikonografia viittaa Pyhään Yrjänään, sillä oikeasta alalaidasta erottuu vangittu prinsessa. Ratsastaja on saapunut vapauttamaan taidetta lohikäärmeen vallasta. Pimeyden ilkeä lohikäärme puuttuu kuvasta, mutta miksi ikuistaa vihollista, kun se muutenkin tunnettiin.

Taiteen uudistusta symboloiva kuva ei olisi syntynyt ilman Murnauta ja sen keskiaikaan kurottuvia perinteitä. Murnausta oli Münchenin ohella muodostunut Kandinskyn tärkein tyyssija.

Rauhallinen pikkukaupunki jökötti Baijerin alppiseudulla, jota maailman kiireet rautatietä lukuunottamatta eivät liiemmälti koskettaneet.

Pitkän Pariisin kauden jälkeen Kandinsky oli yhdessä kumppaninsa taidemaalari Gabriele Münterin kanssa etsinyt rauhallista, luonnonkaunista paikkaa ja mieltynyt Murnauhun. Ennen pitkää siitä muodostui suoranainen ekspressionistisen maalareiden kolonia. Kesän 1908 loppupuolella Kandinsky ja Münter viettivät Murnaussa kuusi viikkoa yhdessä kollegojensa Alexej von Jawlenskyn ja Marianne von Werefkinin kanssa.

Siitä pitäen Kandinsky ja Münter palasivat joka kesä Murnaun "Russenvillaan" (Villa Streidl, jonka Münter osti 1909) aina ensimmäisen maailmansodan puhkeamiseen asti. Silloin Kandinskyn oli pakko lähteä Saksasta, sillä hän oli yhä Venäjän kansalainen.

Murnausta taiteilijapariskunta löysi jotakin perin tärkeää. Siellä osattiin yhä vanha baijerilainen lasimaalaustaito (Hinterglasbilder). Lasimaalaukset olivat paikallisia votiivilahjoja, ja ne tehtiin voimakkain värein, pelkistetyin muodoin ja paksuin mustin ääriviivoin. Niiden tyyli antoi "Russenvillan" molemmille taiteilijoille yllykkeen vahvistaa teostensa värihehkua ja käyttää tehokkaammin hyväksi ääriviivaa.

Gabriele Münter tajusi ensimmäisenä baijerilaisen kansantaiteen merkityksen. Sen jälkeen siitä kiinnostuivat Kandinskyn ohella myös Paul Klee, Alexej von Jawlensky ja Franz Marc.

Lasimaalausten tyyli oli omiaan murtamaan Kandinskyn myöhäisimpressionistista tekniikkaa ja antamaan tilaa suoremmalle ilmaisulle.

Murnaun lasimaalauksissa kuvattiin tavallisesti keskeisiä roomalaiskatolisia pyhimyksiä. Uskonnolliset aiheet pitivät yllä Kandinskyn muistoja venäläisistä pyhimyskulteista ja kansanomaisista puupiirroksista *(lubok)*. Kandinskyn Murnaun- (ja Münchenin-) kauden perustematiikka syntyi venäläisen ja baijerilaisen kuvaperinteen sekoituksesta.

Kandinskyn maalausten abstraktisuus lisääntyi tasaisesti, ja *Sinisen vuoren* (1908–09) kaltaisessa teoksessa perspektiivin merkitys käytännöllisesti katsoen hävisi. Muotojen figuratiivisuus alkoi antaa periksi puhtaiden värisointujen helähdyksille ja viitteenomaiselle esittävyydelle.

Paria vuotta myöhemmin Kandinskyn taide eteni niin pitkälle abstraktion suuntaan, että figuratiivisten aiheiden jäänteet olivat työläästi hahmotettavissa, ellei käsillä ollut teoksen luonnoksia tai muita naturalistisempia esivaiheita.

Improvisaatio 28 (toinen versio) vuodelta 1912 on kuvaava esimerkki. Se perustuu Johanneksen ilmestyksen aiheeseen. Teoksesta löytyvät huolellisesti tutkimalla syleilevä pari, aurinko, alttarikynttilöitä, vene, aaltoja, käärme, tykkejä.

Kandinskyn kehitystä ekspressionismista täyteen abstraktioon helpotti hänen suhteensa väreihin. Hän oli koloristiksikin poikkeuksellisen herkkä väreille. Hänen taltioimansa muistikuvat liittyvät usein väreihin eivätkä itse tapahtumiin. Kuvaavaa on, että Kandinskyn omaelämäkerta alkaa väreistä: "Ensimmäiset värit, jotka koin, olivat mehevä vaaleanvihreä, valkoinen, karmiininpunainen, musta ja okrankeltainen." [8]

Kiintymys väreihin ja musiikkiin antoi suunnan Kandinskyn älylliselle kehitykselle. Siihen vaikuttivat niin ikään luonnontieteellisen ajattelun dramaattiset muutokset. Kandinsky on kertonut, millaisen shokin Rutherfordin esittämä käsitys atomin halkaisemisesta aiheutti hänessä Moskovan opiskeluaikana. Ajatus kiinteän aineen energialuonteesta oli hänestä kuin apokalypsi:

"Se vaikutti minuun kuin odottamaton maailman tuho. Paksut holvit romahtivat. Kaikki muuttui epätodelliseksi, huojuvaksi ja pehmeäksi. En olisi ihmetellyt, vaikka kivi olisi noussut ilmaan ja sulanut." [9]

Esoteeriset opit, erikoisesti teosofia, tarjosivat vuosisadanvaihteessa kaiken kattavaa maailmanselitystä, johon monet taiteilijat ja intellektuellit turvautuivat saadakseen jonkinlaista mielekkyyttä luonnontieteen murtamaan maailmankuvaan. Kandinskyllekin teosofia merkitsi tärkeää ajatusten virittäjää, mutta hän ei koskaan unohtavat olevansa nimenomaan maalari eikä uskonnollinen ajattelija.

Murnaun vuodet tai pikemmin Münchenin ja Murnaun välille jännittyvät vuodet olivat ratkaisevia Kandinskyn kehitykselle.

Hän kirjoitti tuona aikana muun muassa merkittävimmän teoreettisen esseensä *Taiteen henkisestä sisällöstä (Über das Geistige in der Kunst,* 1912). Sen ensimmäinen saksankielinen koneella kirjoitettu versio on päivätty Murnaussa 3. elokuuta 1909.

Kandinskyn ajattelu sukeutui monista lähteistä, eivätkä ne kaikilta osin edustaneet kovin tuoreita näkemyksiä. Keskeisen väriteoriansakin hän sai paljolti Goetheltä ja Schopenhauerilta. Kandinsky piti sinisen ja keltaisen polariteettia ensisijaisena aivan samoin kuin Goethe.

Esseensä spiritualistisista kehyksistä huolimatta Kandinsky ei unohtanut arkista käytäntöä eikä edes huumoria. Luonnehtiessaan ensimmäisen värivastakohdan maanläheistä osapuolta, keltaista, Kandinsky pani alaviitteeseen esimerkin baijerilaisista postilaatikoista. Niiden keltaista hän piti hävyttömänä ja tungettelevana, jos ne nyt olivat sattuneet säilyttämään alkuperäisen värinsä. [10]

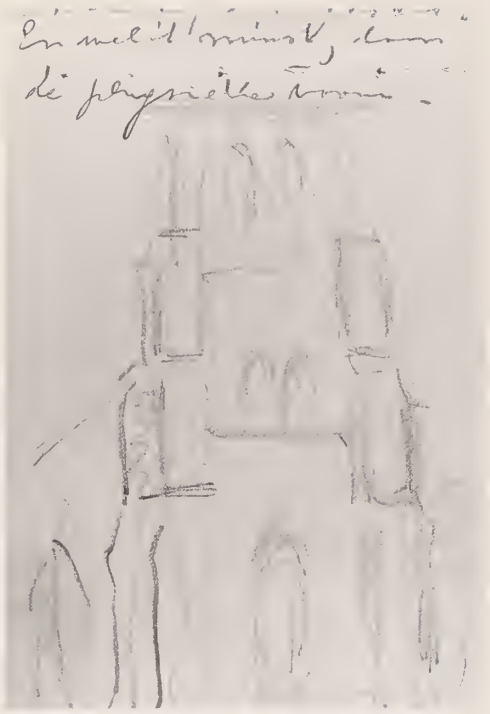
Keltainen väri sopi rinnastaa kanarialinnun kirskuvaan äänen, kun sitä vastoin taivaallinen väri, sininen, vertautui jaloihin soittimiin. Vaaleansinistä edusti huilu, tummansinistä sello, ja syväntummaa kontrabasso. Tässä ilmenee ajan synesteettinen kiinnostus musiikin ja värien suhteeseen. Kandinsky muuten piti Skrjabinin *Prometheuksen* värinotaatiota vakuuttavana.

Keskeisintä Kandinskyn ajattelussa oli, että muodoilla ja väreillä on oma itsenäinen sointinsa, joka koskettaa suoraan ihmisen psyykeä. "Väri on kosketin, silmä on vasara, sielu on monikielinen piano", hän kirjoitti. Tästä huolimatta kaikki värien vaikutusta koskevat kuvaukset olivat hänen mielestään tilapäisiä ja karkeita. Värien synnyttämät sielun hienoimmat väreet olivat sanojen ulottumattomissa.

Kandinsky vapautti esseessään värin ja

3. Wassily Kandinsky: nimilehti Kandinskyn esseen alkuperäispainokseen *Taiteen henkisestä sisällöstä*

3. Wassily Kandinsky: titelblad till första upplagan av Kandinskys essä *Om det andliga i konsten*



4. Piet Mondrian, *Nimetön*, 1912–14. Solomon R. Guggenheimin museo, New York. Piirros kuvaa Domburgin kirkkoa (Kerk te Domburg)

4. Piet Mondrian, *Utan titel*, 1912–14. Solomon R. Guggenheim-museet, New York. Teckningen visar Domburgs kyrka (Kerk te Domburg)

muodon voimat entisestä riippuvuudestaan objektien maailmaan. Silti hän epäröi, hylätäkö esittävyys kokonaan vai ei. Abstraktio lisäsi hänen mielestään ratkaisevasti taiteen käytettävissä olevia keinoja, mutta samalla taiteesta tuli vaikeampaa. Sen yhteisöllinen kommunikaatio uhkasi vähentyä. Toisaalta abstraktio voisi hävittää yhden suuren kiistakentän: kysymyksen todellisuuden vääristelystä.

Domburg

Mondrian lähti Amsterdamista syyskesällä 1908 ystävänsä Cornelis Spoorin kanssa pieneen Domburgiin kylään, joka sijaitsee Etelä-Hollannissa Zeelandin saarilla. Niiden maisemia hallitsevat verkkaiset, aaltoillen kasautuvat hiekkadyynit ja horisonttiin pakeneva meri.

Domburgin kesämaisemaan kuuluivat maalarit Jan Toorop ja Israel Querido. Toorop oli yli viidenkymmenen ja kokenut vuosisadanvaihteen spiritualismin eri vaiheet Salon de la Rose + Croixin ajoista lähtien.

Mondrian liittyi Hollannin teosofisen seuraan 1909. Askeleessa ei ole mitään ihmettelemistä. Taiteilija oli kiinnostuneena lukenut Edouard Schurén suositun teoksen *Les Grands Initiés*, jossa esiteltiin maailmanuskontojen keskeisiä perustajia ja pyrittiin sovittamaan yhteen Aasian ja Euroopan uskontoja muun muassa rinnastamalla Jeesuksen ja Buddhan toiminta. Mondrianille esoteeristen oppien antikristillisyys tarjosi älyllisen mahdollisuuden torjua isän kalvinistinen maailmankuva.

Pariisin kausi ja kubismin keinojen tutkiminen ei katkaissut Mondrianin sidettä Zeelandin maisemaan. Päinvastoin, hänellä oli nyt uusi taiteellinen aseistus käydä käsiksi meren ja dyynien ydinmuotoihin. Mondrian työskenteli Domburgissa kesällä 1912, ja siellä hän oli myös ensimmäisen maailmansodan puhjetessa 1914.

Ehkä joku futuristeista koki elämänsä huippukokemuksen elokuun tykkien alkaessa jylistä, mutta Mondrian syventyi Domburgin kesän jälkeen Larenissa Amsterdamin lähellä luopumaan kaikesta turhasta visualismista.

Laituri ja valtameri -sarjan maalaukset pelkistyivät nyt kankaat täyttäviksi vaaka- ja pystysuorien viivojen verkoiksi. Ne muistuttivat yhteenlasku- ja vähennysmerkkejä, mistä johtuu nimitys plus-miinus -kausi (1914–16). Mondrian ryhmitti merkit useimmiten ovaaliin muotoon.

Esoteeristen oppien dualismit saivat nyt ankarimman mahdollisen ilmauksen. Mondrianin vuoden 1913–14 kahdesta luonnoskirjasta löytyvät taiteilijan mietteet antavat käsityksen hengen ja aineen kahtiajaosta ja niiden pyrkimyksestä harmoniaan. Oppositiopareja olivat myös abstrakti ja todellinen, aktiivinen ja vastaanottava, luova ja säilyttävä, miehinen ja naisellinen.

Mondrianin sielunmaisema oli paljon vaikeampi ja mutkikkaampi kuin hänen väärjäämättömältä, yhä suurempaan harmoniaan pyrkivä taiteellinen kehityksensä antaa ymmärtää.

Intohimoinen pelkistyksen halu voidaan tulkita psykoanalyyttisestä näkökulmasta ajattelemalla, että Mondrianin sisäinen dynamiikka nousee vakavasta oidipaalisesta kriisistä, vanhempien aktin tuottamasta ratkaisemattomasta ahdistuksesta.

Pieter van den Berg on muistuttaa Mondrianin 1898 kirjoittamasta runosta, jonka tärkeimmät elementit ovat puiden lisäksi harmaan taivaan alla makaava tasanko ja ylitse kylän kohoava kirkontorni. Horisontaalisen ja vertikaalisen vastakohta näkyy kaikkialla Mondrianin tuotannossa. Van den Berg näkee runon ja sitä vastaavan kuvan Mondrianin sisäisenä ristiriitana:

"Näemme molemmissa Mondrianin fantasioiden ytimen: hiljainen äiti ja ylitse nouseva isä. Kaksi

puolta joita hän ei kyennyt integroimaan sisimmässään." [11]

Maisemamaalausta on usein verrattu alastonmaalaukseen. Johdattajina ovat olleet erityisesti tietyt kielikuvat, kuten "maiseman syli". Näyttää siltä, että Mondrianille maiseman vietteleyys oli kiellettyä.

Winifred Nicholson on kertonut tapauksen hänen ja Mondrianin yhteiseltä junamatkalta Pariisista rannikolle 1938. Toverukset olivat lähdössä pakoon uhkaavaa sotaa. Mondrian katseli ihaillen ilta-aurinkoista maisemaa ja mutisi: "Eikö olekin ihmeellistä, kuinka ne kulkevat ohitse, ohitse, ohitse leikaten horisontin tässä ja tässä ja tässä." [12]

Hetken kuluttua Nicholson tajusi, että Mondrian tarkoitti puhelinpylväitä, jotka katkoivat horisontin vaakasuoraa linjaa.

Modernismin sankaritaru

Modernismin keskeiset taiteilijat olivat vahvasti yksilöllisiä mutta eivät suinkaan yksinäisiä uudistajia. Samaan suuntaan menijöitä oli runsaslukuinen joukko, ja tutkimuksen tuodessa julki yhä uusia modernismin kohortteja mielikuva taiteen ainutkertaisista pioneereista on paljolti muuttunut.

Viime vuosikymmenien merkittävin muutos on ollut naisnäkökulman nousu. Taidehistorian marginaalista on nostettu esiin naisten osuus erikoisesti Venäjän avantgarden ja ranskalaisen surrealismin muokkaajina. Samalla modernismin sankaritarinan miespainotteinen versio on joutunut ankaran kritiikin kohteeksi.

Yhteisen nimittäjän löytäminen modernismin kirjaville suuntauksille ei ole kovin helppoa. Suureksi sateenvarjoksi aikanaan kuviteltu taide taiteen vuoksi -ideologia ei kestä lähempää tarkastelua, kun taas sosiologisesti painottuneet yleistykset selittävät kovin vähän itse taidetta. Romanttisen opposition juonne on kuitenkin ollut tärkeä. Se on ulottunut luovan yksilön sivullisuudesta aina avantgarden hyökkäykseen porvarillisen yhteiskunnan tukahduttavuutta vastaan.

Renato Poggiolin klassikoksi muodostunut kirja *The Theory of the Avant-Garde* (alkuteos *Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962) tiivistää avantgarden neljään perustavaan asenteeseen. Ne – aktivismi, antagonismi, nihilismi ja agonismi – yhdistävät modernismin ideologiset ja psykologiset motivaatiot päämäärien ja käytännöllisten seurausten horisonttiin.

Aktivismilla Poggioli tarkoitti pääasiassa retorista hyökkäystä, sanojen terrorismia, mutta viime kädessä myös käytännön toimintaa (Marinetti: "Jylisevä auto on kauniimpi kuin Samothrakeen Nike"). Toinen Poggiolin määrittämistä asenteista oli *antagonismi*, perinnettä ja yleisöä vastaan suunnattu vihamielisyys.

Antagonismilla ja aktivismilla on taipumus viehtyä toimintaan toiminnan itsensä vuoksi. Tätä piirrettä Poggioli kutsuu *nihilismiksi*, jonka nautintona on konventioiden hajottaminen ja raja-aitojen kaataminen. Dada sopii nihilismin esimerkiksi. Neljäs Poggiolin kaavailema asenne *agonismi* juontaa juurensa Mario Prazin teoksesta *The Romantic Agony*, jonka alkuperäinen titteli *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Liha, kuolema ja paholainen romantiikan kirjallisuudessa) kertoo lyhyesti, mitä dekadenttisen tuskan piirteitä Praz korosti.

Poggiolin määrittämä agonismi sulkee piiriinsä pateettisen asenteen, psykologisen tilan, jota leimaa katastrofin kokemus. Sen esteettinen puoli näkyy Poggiolin määrityksestä, että agonismi pyrkii muuttamaan katastrofin ihmeeksi. Agonismiin kuuluu myös käsite taiteilijasta uhrina. Vincent van Goghin elämäntarinan voisi ottaa agonismin kansanomaisimmaksi esimerkiksi.

Modernismin vastakarvaisuus ja taiteilijaboheemien liikkuva luokka-asema ovat

antaneet aihetta vaihteleville marxismin tulkinnoille. Niiden poliittiset sovellukset ovat osa modernismin kärsimyshistoriaa, mutta se ei merkitse modernistien olleen automaattisesti demokratian ja vapauden asialla. Mielipiteiden ja taideteosten välinen yhteys on problemaattinen sekin, eikä sitä voi yrittää ratkaista muuten kuin tutkimalla yksittäisiä taideteoksia ja niihin liittyviä avoimia ja piileviä tarkoituksia. Siinä on pulmaa kerrakseen.

Puoluepoliittisilta näkemyksiltään modernistit olivat heterogeenista joukkoa. Monet joutuivat hakauksiin vallanpitäjien kanssa, mutta he saattoivat myös olla alttiita totalitaaristen aatteiden tyrkyttämille kertakaikkisen muutoksen visioille. Modernismiin kuului kokonaisvaltaisen uudistumisen halu ja uuden solidaarisuuden kaipuu. Se oli hedelmällinen maaperä demagogialle.

Futuristien kansalliskiihko ja flirtti Mussolinin kanssa ei kuvastanut pelkkää provokatorista asennetta ja metaforista muutoksen kiimaa vaan selvää nationalistista intoilua. Modernismin sankaritarinan puhtautta tärvelevät myös Emil Nolden kaltaisen ekspressionistin ja mystiikkaan taipuvan kristityn ryhtyminen natsiksi.

Hävitty sota ja yhteiskunnalliset ristiriidat politisoivat Weimarin Saksan taiteilijakuntaa ja jakoivat sitä leireihin. Vasemmistolla oli ajoittain vahvaa kannatusta avantgarden piirissä, mutta radikalisoituminen ei suoranaisesti liittynyt tyyliseikkoihin. Hitlerin nippuratkaisu – rappiotaidetta kaikki paitsi mahtaileva klassismi – ei jättänyt vivahteille paljon sijaa.

Venäjän vallankumous aiheutti lopulta samankaltaisen umpikujan. Avantgardistit joutuivat Stalinin otteen kiristyessä ratkaisemaan lojaliteettiensa suunnan, eikä vaihtoehtoja ollut paljon. Oli mukauduttava tai siirryttävä sisäiseen maanpakoon ulkoisen käydessä mahdottomaksi.

Suosituimpia pohdiskelun aiheita ovat kuitenkin tarjonneet läntiset modernistit ja heidän asennoitumisensa kommunismiin. Picasson puoluekirjaa on vatvottu paljon, samoin surrealistien ongelmallista luovintaa kommunistisessa puolueessa ja puolueen lähettyvillä.

Tuoreempi kiistakapula on suhtautuminen Ad Reinhardtin stalinismiin. Hän kuului Amerikan kommunistiseen puolueeseen 1930- ja 1940-luvulla. Sittemmin hän pyrki unohtamaan taustansa ja sen vaikutukset taiteensa kehitykseen.

Keskustelu modernismin tähtien poliittisista seikkailuista on tunneperäistä usein siksi, että taiteilijoita pidetään kulttuurimme sankareina, eikä sankareissa mieluusti suvaita virheitä. Myös modernismiin liittyvä nerokultin jatke, näkijän rooli, on lisännyt ärsytyspintaa. Myyttiset sankarit halutaan normaalitasolle, tai mieluiten sen alle, kuten Picasson elämän skandaalinhakuinen lähiluku osoittaa. Feministisessä pantheonissa Picassolla on erityinen sija, koska hänen taiteensa deformoivaa muotoa pidetään patriarkaalisen yhteiskunnan jalustalle kohottaman naisvihan ilmauksena.

Olennaista etsimässä

Modernismin taidelähtöiset kuvaukset alkavat tavallisesti historiallisella katsauksella. Taiteen paradigman vähittäisiä muutoksia on tavattu jäljittää 1700-luvun lopun uusklassisismista romantiikan ja realismin kautta impressionismiin ja sieltä edelleen jälki-impressionismin monivivahteisen kukinnon kautta ekspressionismiin ja kubismiin. Niistä päädytään lopulta 1900-luvun alun esineettömiin suuntauksiin Kandinskyn abstraktiin ekspressionismiin, Mondrianin ja Theo van Doesburgin neoplastisismiin, Malevitshin suprematismiin sekä venäläisen konstruktivismin laveaan rintamaan.

Modernismin arviointi riippuu näkökulmasta. Pollockin gesturaalinen abstraktio ja 1960-luvun minimalismi sopivat historiallisiksi äärilaidoiksi siksi, että ne vievät päätökseen modernismiin kuuluvan olennaisen kaipuun ja halun puhdistaa kuva representaation esteistä.

Lineaarisesti esitetty modernismin kronologia vaikuttaa helposti teleologiselta, päämääränsä tietävältä prosessilta. Sen pääsuunta näyttää ajoittaisista poikkeamista huolimatta selvältä, ja sen tietyt tapahtumat esitetään yhteisesti hyväksyttyinä kohokohtina. Tämän mielikuvan Alfred H. Barr, Jr. lanseerasi erittäin tehokkaasti laatimalla *Cubism and Abstract Art* -näyttelyn (MoMa, 1936) luettelon kanteen abstraktin taiteen kartan. Suuntausten nuolet etenevät kuin painovoiman vetämänä kohti geometrista ja ei-geometrista abstraktiota. On helppo panna merkille, että geometrinen abstraktio on ensisijainen, sen avulla määritellään kaikki muut abstraktion lajit.

Perinteinen keskustelunaihe on kuulunut, kuka "keksi" ensimmäisenä tämän tai tuon ismin. Ollaan kuin taidehistorian urheilukilpailussa: päätyivätkö Frantisek Kupka ja Robert Delaunay aikaisemmin täyteen abstraktioon kuin Kandinsky vai löytyisikö sittenkin aivan uusi ehdokas. Tämä kamppailu ei suinkaan ole päättynyt, kuten ruotsalaisen spiritualistisen maalarin Hilma af Klintin tapaus osoittaa. Hänen abstraktit maalauksensa nostettiin 1986 kansainväliseen valokeilaan Los Angeles County Museum of Artin järjestämässä näyttelyssä *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890 – 1985*.

Taiteen päämääränä on siis modernistisen kaavion mukaan irtautua esineellisen, ulkoisen maailman kuvaamisesta. Kehitys ymmärretään taiteen keinojen vapautustaisteluna. Se jättää taakseen varhaisemmat, epäpuhtaat vaiheet.

Modernismin käsite kudotaan hyvin usein Clement Greenbergin kirjoituksista. Niiden tarjoamien yleistysten pohjalta modernismia käsitellään liiankin yhtenäisenä pakettina,

historiallisena monoliittina, jonka vastakohdaksi asetetaan postmodernin moniarvoinen projekti. Moniarvoisuuden vaatimus on palauttanut esittävän taiteen kunnian samalla kun modernismia on syytetty virheellisestä originaalisuuden käsityksestä ja perinteen kieltämisestä. Moitetta ei voi selityksettä kohdistaa Greenbergiin, sillä hän totesi painokkaasti, että kaikki uusi perustuu aina edellisille kausille.

Niiden arvoa Greenberg kyllä jyvitti tarkoin. Hänen mielestään realistinen, illusionistinen taide oli salannut välineensä ja käyttänyt taidetta piilottamaan taiteen.

Greenberg piti hylättävänä kaikkea, mikä saa katsojan unohtamaan, että tämä tarkastelee kaksiulotteista pintaa. Juuri sitä Greenberg piti maalauksen tärkeimpänä ominaisuutena:

"Maalauksen ehdoista ainoa, jota se ei jaa minkään muun taiteen kanssa, on litteys, kaksiulotteisuus, ja siksi modernistinen maalaus suuntautui litteyteen enemmän kuin mihinkään muuhun." [13]

Greenberg etsi "litteitä" maalauksia tyylistä ja aikakaudesta riippumatta. Niinpä hän arvosti esimerkiksi Jacques-Louis Davidin saavutuksia.

Davidin maalauksesta *Horatiusten vala* onkin tullut tavanomainen esimerkki klassisen tradition käännekohdasta. Ankarasta klassisismistaan huolimatta Davidin mestariteos ei synnytä renessanssin luomaa esikuvallista harmonista perspektiiviä, joka sallii figuurien ja esineiden liikehtiä näennäisen kolmiulotteisessa maailmassa.

Horatiusten valan teatterimainen tila on sommiteltu siten, että perspektiivin katoamispiste osuu miekkoja pitelevään käteen. Se työntää figuurit eteenpäin väkivaltaisesti ja luo teokseen erikoisen, lyhyen perspektiivin. Se korostaa jännitettä kolmiulotteisen illuusion ja kaksiulotteisen kankaan välille. Katsoja tulee tietoiseksi maalauksesta maalauksena.

Gustave Courbet'n realistisista maalauksista voi löytää samantapaisen vaikutelman. Esimerkiksi *Maahanpanijaiset Ornansissa* ennakoi "litteän" aikakauden tuloa.

Greenbergin lukutavan mukaan Manet ja impressionistit siirtyivät värin ja piirustuksen kysymyksistä puhtaasti optiselle alueelle. Värikään ei ollut niin merkittävä tekijä kuin optisuus, jonka eduksi oli laskettava veistoksellisuutta jäljittelevän kolmiulotteisuuden väheneminen.

Rajansa kaikella; kuvatilan supistumista ei Greenbergin mukaan pitänyt liioitella. Modernismi ei voinut päätyä äärimmäiseen litteyteen. Kuvatason tuli sallia optinen illuusio, eikä se muuta olisi voinutkaan, sillä jo ensimmäinen kuvaan piirretty merkki särkee täydellisen litteyden. Greenberg huomautti, että jopa Mondrianin kompositiot vihjaavat kolmanteen ulottuvuuteen.

Greenbergin näkemys oli puhtaan katseen kaavio. Maalaus, johon katsoja saattoi kuvitella kävelevänsä, ei ollut modernistinen. Niinpä osa laajemmin käsitetystä modernismista jouduttaisiin sulkemaan pois. Surrealistiset maisemat eivät myötäile litteyden ihannetta, päinvastoin. Greenberg suhtautui jopa Kandinskyn tuotantoon varauksellisesti. Se lipsui oikealta tieltä, koska se ei luonut peräänantamatonta kuvapintaa ja antautui myöhäisvaiheessaan dekoraatiolle.

Rajoituksistaan huolimatta Greenbergin formalismi antoi käyttökelpoisen välineen maalaustaiteen perusmuutosten ymmärtämiseen. Matka Cézannesta kubismiin näyttää greenbergiläisittäin ennalta määrätyltä, vaikka lukutavan perusteet tulevatkin varhaisemmilta formalisteilta kuten Roger Frylta.

Cézanne maalasi modernismin kannalta tärkeimmän tuotantonsa rakentamalla fasetoituja kuvapintoja. Hänen näkemyksensä mukaan luontoa oli tarkasteltava geometristen tilakappaleiden, sylinterien, pallojen ja kartioiden muodostelmina. Niinpä maalausten pintastruktuurista tuli epäjatkuva, tiivis ja illuusiota karttava. Cézanne oli siis vakaasti matkalla kohti litteyttä.

Greenberg keskittyi maalaustaiteen ongelmiin, mutta hän yleisti näkemyksiään ja ulotti modernismin taiteen ja kirjallisuuden ulkopuolelle.

Kulttuurissamme vaikuttavan modernismin kriteerinä Greenberg piti kantilaisittain ymmärrettyä kritiikkiä. Elävää modernismia oli kaikki se, mikä käsitteli kriittisesti tietyn alan metodeja ja välineitä. Niinpä Greenberg pitikin Kantia ensimmäisenä todellisena modernistina.

Greenberg esitti, että kritiikki kaventaa kaikkien taiteenlajien pätevyyden alaa, mutta samalla ne voittavat itselleen entistä vakavamman perustan. Tieteellisyyteen kuuluva epäily ja kritiikki toimi parhaiten luonnontieteissä, ja Greenbergin mielestä neo-impressionistit saattoivatkin olla oikeassa pyrkiessään tieteelliseen maalaukseen.

Tiede – mimesiksen apulainen

Ajatus tieteellisestä taiteesta on elänyt Georges Seurat'sta konstruktivismiin, mutta käytännössä tieteellisyys on merkinnyt jokseenkin samaa kuin pyrkimys noudattaa johdonmukaisesti valittua menetelmää. Tai sitten on Naum Gabon tavoin pyritty osoittamaan matemaattisten kaavojen plastinen kauneus.

Seurat'n pyrkimys tieteellisyyteen oli kunnioitettavan johdonmukaista. Hän omaksui aikansa väritutkijoiden kuten Michel-Eugène Chevreulin, O. N. Roodin ja David Sutterin työn tulokset. Hän kiinnostui myös Charles Henryn kokeellisesta värin ja muotojen psykologiasta.

Henryn idea oli periaatteessa yksinkertainen. Hänen mukaansa liikkeet ilmaisevat

surua, jos ne suuntautuvat alaspäin, ja iloa, jos ne suuntautuvat ylöspäin. Ollessamme surullisia myötäilemme painovoimaa ja etsimme asennon, joka vaatii vähiten ponnistuksia. Iloitessamme teemme päinvastoin. Tällaiset ajatukset kuvastavat ajan mekanistisia teorioita, fysiologiaa, joka siivitti kokeellista psykologiaa.

Muun muassa *Le Chahut* -maalauksessaan Seurat noudatti melko tunnollisesti Henryn ajatuksia. Hän jopa käytti Henryn esteettistä astemittaa, jonka avulla saattoi nähdä, mitkä astemuutokset samasta pisteestä lähtevien viivojen välillä ovat kaikkein rytmisimpiä. Esimerkiksi tanssijoiden kengänkärjistä lähtevien viivojen kulmavälit ovat 72, 30 ja 12 astetta. Kaikessa tässä on tietenkin ihastuttavaa naiiviutta.

Tieteen ja taiteen yhteisten pyrkimysten allegoriaksi sopii tarina Paul Signacista ja Charles Angrandista. He kävivät 98-vuotiaan Chevreulin luona keskustelemassa värin kysymyksistä.

Iäkäs tiedemies kertoili, kuinka reilut kolmekymmentä vuotta aikaisemmin Delacroix oli halunnut tulla hänen luokseen keskustelemaan värin tieteestä, mutta tapaaminen meni myttyyn taiteilijan alituisten sairastumisten vuoksi. Signac kuitenkin tivasi väriteorian perusteita, ja kun vanhus lopulta tajusi kysymyksen hän vastasi:

"Ahaa! Ahaa! valon hajotus. Voi kyllä. Minä muistan, että kirjoitin siitä kerran pienen pamfletin. Vai olette te maalareita. Miksette mene tapaamaan kollegaani Ranskan akatemiasta, herra Ingres'tä! Häneltä saatte kaiken tarvitsemanne tiedon." [14]

Ingres'stä oli tosin aika jättänyt jo parikymmentä vuotta aikaisemmin. Kaikesta päätellen Chevreul ajatteli, että hänen teoriansa hyödytti maalauksen mallin entistä tarkempaa jäljentämistä. Pointillistit itsekin käsittivät väriteorian mimesiksen apulaiseksi.

Ylimääräinen ulottuvuus

Positivismi menetti realismin myötä asemansa, ja tieteelliset ideat liikkuivat yhä omapäisemmin taiteen keskuudessa. Epäilyn ja materialismin sijasta taiteilijat turvautuivat mieluummin teorioihin, jotka kutkuttivat mielikuvitusta ja kohottivat taiteen jokapäiväisen yläpuolelle.

Perinteen sääntöjä rikkova taiteilija on aina joutunut legitimoimaan keksintönsä ensisijaisesti itselleen ja sitten muille. Luonnontiede on soveltunut kankeasti intuitiivisten luomusten perusteluksi, etenkin kun samalla on haettu vahvistusta taiteilijan etuoikeutetun näkijän roolille. Käyttökelpoisimmat teoriat kuuluvat tavallisesti pseudotieteiden kirjavaan kastiin, esoterian eri haaroihin, neoplatonistiseen mystiikkaan, alkemiaan, okkultismiin, teosofiaan. Juuri ne ovat muovanneet modernismia enemmän kuin mitkään muut inhimillisen (toive)ajattelun muodot.

Ruotsalaisen okkultistin Emanuel Swedenborgin platonistisella korrespondenssiopilla maallisten ja taivaallisten elementtien vastaavuudesta oli huomattava vaikutus symbolistien teorioihin. Platonin ohella Plotinos moderneine seuraajineen kuului symbolistien kotijumaliin. Symbolismin keskeisiin määrittelijöihin lukeutuva kriitikko Albert Aurier oli sitä mieltä, että taiteilijan, näkijän, pitää tavoittaa ideoiden maailma. Tauluissa esitettyjä esineitä Aurier ei pitänyt minkään arvoisina, sillä ne olivat vain merkkejä:

"Näin voidaan todeta, että esineet, ts. abstraktisti nähtyinä viivojen, pintojen, varjojen, värien yhdistelmät muodostavat mystisen kielen sanaston. (...) Tällä kuten kaikilla kielillä on oma kirjoitustapansa, oikeinkirjoitussääntönsä, kielioppinsa, lauseoppinsa, jopa retoriikkansa, ja se on: tyyli." [15]

Symbolistien käsitys värien ja muotojen vastaavuudesta korkeamman ideamaailman kanssa säilyi pitkään abstraktien suuntausten enemmän tai vähemmän avoimesti julki tuotuna perusteluna. Samoin säilyi käsitys taiteilijan poikkeusroolista. Mondrianille se tarkoitti jumalaksi muuttumista. Hän kirjoitti ystävälleen Arnold Saalbornille, joka epäili Mondrianin oleilevan liiaksi yksinään:

"Minun on kerrottava suoraan, että pidän päinvastaista käsitystä oikeana. Olla yksin merkitsee (suurelle ihmiselle) mahdollisuutta läpäistä ja tuntea itsensä, todellisen ihmisen ja korkeimmassa tapauksessa jumalan. Tällä tavoin tulee suuremmaksi, tulee tietoisemmaksi, lopulta tulee Jumalaksi. Kuinka se voisi olla vahingollista?" [16]

Neljännen ulottuvuuden spekulaatiot olivat vuosisadanvaihteessa suursuosiossa ja saivat tuekseen jopa Henri Poincarén kaltaisen matemaatikon arvovallan. Ajan esoteerikot vaalivat erityisen hellästi ideaa yhdestä lisäulottuvuudesta, olisihan se ollut tieteellinen todistus heidän maailmankuvansa oikeutuksesta.

Poincaré lähti liikkeelle havaintoa kohtaan tuntemastaan epäilystä: "Kokemus ei todista, että tilassa on kolme ulottuvuutta; se vain todistaa, että meidän on kätevää lukea siihen kolme". [17]

Poincaré arveli, että jos silmät, jotka tavallisesti ovat yhteistyössä keskenään ja konvergoivat tottumuksen voimasta, liikkuisivat toisistaan riippumatta, ne tuottaisivat kolmen sijasta neljä ulottuvuutta. Matemaatikko uskoi, että "tästä näkökulmasta liiketilassa olisi yhtä monta ulottuvuutta kuin meillä on lihaksia". [18]

Neljännen ulottuvuuden ideoilla on koetettu selittää kubismin syntyä paljolti siksi, että Apollinaire tuli heittäneeksi ajatuksen julki. Linda Dalrymple Hendersonin tutkimus *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1983) osoittaa kuitenkin, ettei

kubismi lähtenyt mystiikasta eikä geometrisista spekuloinneista.

Cézannen taide ja primitiivinen taide ovat siis yhä pätevimmät kubismin syntyä selittävät tekijät, olkoon että afrikkalaisten naamioiden vaikutus on kiistanalainen. Neljännen ulottuvuuden teoriat liitettiin kubismiin vasta myöhemmin, kun Jean Metzinger ja Albert Gleizes julkaisivat 1912 kirjan *Du Cubisme*. Sen taustalla näkyvät Poincarén ajatukset.

Yksinkertainen ratkaisu kubismin ulottuvuuksiin on sanoa ajan olevan sen neljäs ulottuvuus. Esineiden kuvaaminen samanaikaisesti eri näkökulmista toi ajan dimension kaksiulotteiseen esitykseen.

Neljäs ulottuvuus ei ollut vain kiehtova taustaselitys. Sitä yritettiin eri tavoin ilmentää myös taideteoksissa. Okkulttiset ideat levisivät ympäri Eurooppaa ja Amerikkaa kulovalkean tavoin.

Maalareiden monista yrityksistä vangita neljäs ulottuvuus kankaalle mainittakoon Frantisek Kupkan teossarja *Graafisten aiheiden järjestys* (1913), jossa kuvataan segmentoidun tiemaiseman monistumista tilassa.

Marcel Duchamp arvosti Poincarén ajattelua koko ikänsä ja tunsi alkemistisen ajattelun lisäksi esoterian laajan skaalan. Hänen monien visaisesti tulkittavien teostensa joukossa *Anemic Cinema* (1923–26) on vain yksi neliulotteisen näkemisen metafora. Teoksen voi ymmärtää Poincarén ajatusten taustaa vasten: tarvitaan monia toisistaan riippumattomia samanaikaisia näkökulmia, jotta saataisiin käsitys neljännestä ulottuvuudesta.

Neljännen ulottuvuuden ohella futuristinen kuvanveistäjä Umberto Boccioni etsi dynamistisille ajatuksilleen tukea Henri Bergsonin ajan filosofiasta. Hänen tärkeimmät teoksensa keskittyvän ajan ja liikkeen plastiseen tulkintaan.

Venäjällä P. D. Uspenskin hyperavaruutta pohtivat kirjat *Neljäs ulottuvuus* (1909) ja *Tertium Organum* (1911) vaikuttivat laajalti avantgarden eri suuntauksiin.

Einsteinin suhteellisuusteorian tullessa populaarissa muodossa tunnetuksi 1920-luvulla neljännen ulottuvuuden inspiroiva vaikutus väheni tuntuvasti.

Ei-esittävän taiteen ja symbolismin teorian läheinen yhteys on antanut historiallista painoa semioottiselle käsitykselle, että modernistisen taiteen ei-esittävä merkki aina esittää jotakin.

Puhtaasti esineettömän teoksen voi sanoa kuvaavan viittauksettomuuden ihannetta. Kuvalla on silloin tekstinsä ja tarkoitteensa. Voitaisiin myös sanoa, että ei-esittävä taideteos esittää spiritualistisen abstraktion merkkiä, josta spiritualismi on pyyhitty pois tai korvattu jollakin muulla.

Merkin tarkoitteen lisäksi on syytä ajatella referenssin suuntaa. Spiritualistinen abstraktio viittaa teoksen "takana" vaikuttavaan voimaan. Käänteisesti ei-spiritualistisen merkin tarkoite löytyykin teoksen "edestä", katsojan havainnosta. Mystisten voimien sijasta katsoja luo teoksen.

Vaikutusvallastaan huolimatta tuonpuoleiset käsitykset kannattelivat muutoksia vain osittain. Thierry de Duven mukaan Kupkan ja Delaunayn askeleet täysin abstraktiin maalaukseen eivät mitenkään ole selitettävissä symbolistisella korrespondenssilla, sillä se oli jo 1912 loppuun käytetty "ydinmetafora". Oli löydettävä toimivampi ratkaisu, ja sellaiseksi sopi parhaiten puhtaan värin käsite, jolle Chevreulin väriteoria antoi perusteet. De Duve toteaa, että "maalarin, joka juuri oli syössyt luonnon representoidun referentin paikalta, oli nyt palautettava se signifioijan asemaan."[19]

Tämä perustava signifioija oli jälleen kerran väri. Keskeistä on, että Chevreul tähdensi värin määrittyvän vastakkaisvärin avulla. Väriä voitiin siis käsitellä sen muista tehtävistä riippumattomana epistemologisena tosiasiana ja värikielenä. Delaunay sanoi asian näin: "Ja kun valo ilmaisee itsensä täydellisesti, kaikki on väriä. Maalaus on itse asiassa valon kieli."[20]

Suuri eheyttäjä

Mikä sitten voisi olla modernismin mieli, sen olemassaolon peruste? On tarpeellista mutta riittämätöntä sitoa modernismi historian rakenteellisiin kehyksiin. Olivatpa suuret rakenteet ja moderniteetin muutokset mitkä tahansa, ne eivät kykene osoittamaan taiteilijaa motivoivia voimia eivätkä selitä taiteen vastaanottajien reaktioita. Tai sitten selitys on – hieman banaalisti – että sovinnaissääntöjen rikkojat joutuvat aina ristiriitoihin. Toisaalta modernismin menestystäkään rakenteet eivät selitä. Donald Kuspit on kirjassaan *The Cult of the Avant-Garde Artist* (1993) ottanut härkää sarvista ja lähtenyt siitä, että modernismilla ei ole ainoastaan ollut jotakin sanottavaa vaan sillä on ollut todellinen, konkreettinen tehtävä. Samalla Kuspit analysoi alkuperäistä avantgardea ja pseudoavantgardea eli postmodernismia

Kuspitin luonnehdinnat postmodernismin tyhjyydestä ovat murhaavia joskaan eivät uusia. Hän katsoo, että se tonkii modernismin jätteitä ja kuvittelee itsellään olevan kriittistä voimaa, mutta postmoderni ironia on tyhjää. Se ei sisällä minkäänlaista riskiä, se vain rahastaa valmiilla valuutoilla ja sekoittaa mediamenestyksen taiteelliseen merkitykseen.

Modernismin ja postmodernismin eroja voi tarkastella hieman viileämmin esimerkiksi Ihab Hassanin vastakohtakaavion avulla. Se on pitkä, vahvasti yleistävä lista, mutta jo muutama poiminto valaisee suuntausten eroja ja kipupisteitä. Ensin modernismia sitten postmodernismia luonnehtiva käsite: Päämäärä – leikki; suunnitelma – sattuma; hierarkia – anarkia; taide-esine – prosessi; läsnäolo – poissaolo; tulkinta – väärinluku; tarkoite – merkki; alkuperä – ero; metafysiikka – ironia.[21]

Hassanin kaavio muistuttaa postmoder-

nismin antaneen taiteelle epäilevän, vakavuutta karttavan roolin. Se pyrkii horjuttamaan kaikkien metakertomusten, kiinteiden selitysmallien uskottavuutta.

Modernismin tehtävä on Kuspitin mielestä terapeuttinen, siis postmodernismille vieras, rakentava tehtävä. Modernismi on merkinnyt niin sanotun objektisuhteen hoitoa ja tähdännyt kokonaispersoonallisuuden eheyttämiseen. Modernismin yhteiskunnallinen merkitys on siinä, että taiteilijan henkilökohtainen "hoitokeino" tulee taideteoksen välityksellä myös muiden käytettäväksi.

Kuspit palaa Friedrich Nietzschen käsitykseen taiteesta dekadenssin vastavoimana, elinvoiman elvyttäjänä. Esineiden runollistaminen heijastaa takaisin niihin sijoitetutun elämänilon ja täyteyden. Nietzschen ajatus vallanhalusta on Kuspitin mukaan valtaa yli oppositioiden. Kauneus kesyttää vastakohdat ja eliminoi sisäisen ristiriidan, itseen sisältyvän jännitteen ja väkivallan, joka uhkaa valuttaa tahdonvoiman kuiviin.

Kuspit muistuttaa mieliin joitakin klassisia puheenvuoroja selvitellen Alfred North Whiteheadin käsitystä siitä, että taiteilija, tuo poikkeuksellisesti varustettu yksilö, kykenee muuttamaan symbolit "puhtaiksi aistirepresentaatioksi". Tämän voi ilmaista vaikka siten, että tuolin nähdessään tavallinen ihminen käsittää sen tarkoittavan istumista, mutta taiteilija kykenee syventymään tuolin puhtaaseen aistihavaintoon vailla riippuvuutta tuolin käytännöllisestä tehtävästä.

Whitehead näyttää ajattelevan, että taiteilijan kyky merkitsee symbolifunktion hillitsemistä tai estämistä, jolloin todellisuudesta saadaan perustava alkukuva. Taiteilija kykenee ohittamaan sovitut kaavat ja hämmästyttämään juuri siksi, että hän jäljittelee taiteessaan alkuperäistä havaintoa eli tuottaa alkukuvan mimesiksen.

Epäilemättä puhtaan näkemisen teoria on altis kritiikille, koska ihmisen havainto on väistämättä ladattu symbolisilla merkityksillä. Ne ohjaavat sitä tiettyihin suuntiin.

Erich Frommilta Kuspit löytää toisen avantgardetaiteilijaa idealisoivan määrityksen. Fromm näet puhuu spontaanisuudesta vapaan tahdon (sponte) ilmauksena ja näkee sen olevan erityisesti taiteilijan ominaisuus.

"Tämän spontaanisuuden edellyksiä on kokonaispersoonallisuuden hyväksyminen sekä järjen ja luonnon välisen jaon eliminoiminen; näin siksi että spontaani toiminta mahdollistuu vain siinä tapauksessa, että ihminen ei tukahduta olennaisia osia itsestään, vain jos hänestä on tullut itselleen läpinäkyvä, ja vain jos hänen elämänsä erilaiset piirit ovat saavuttaneet perustavanlaatuisen eheyden." [22]

Kuspit torjuu Frommin käsitykset eheytyksestä pelkkänä taiteilijan monopolina ja tarkastelee spontaanisuutta D. W. Winnicottin aidon minän ja valeminän (True Self ja False Self) käsitteiden avulla.

Epäaito persoonallisuus rakentuu liian vahvasti sisäistetyistä sosiaalisista vaatimuksista, jotka estävät todellisen minän julkitulon. Kuspit ajattelee, että taiteilija pystyy taiteessaan ilmaisemaan kokemuksen aidosta, oikeasta itsestä. Valeminä puolestaan tuottaa epätodellisuuden ja elämän tyhjänpäiväisyyden kokemuksen. Whiteheadin alkukuvan voisi tulkita tästä näkökulmasta aidon minän kokemuksena.

Terapeuttinen tavoite on Kuspitin mukaan postmodernismissa rappeutunut. Postmodernismi ei ole kiinnostunut aistirepresentaatioista, jotka viittaavat subjektiiviseen kokemukseen. Kuspit erottelee periaatteessa kaksi avantgarden parannuskeinoa. Toinen on geometrinen hoito Mondrianin ja Malevitshin tapaan, toinen ekspressionistinen hoito Kandinskyn tapaan.

Ihmisen suhde todellisuuteen voidaan määritellä minän ja objektin väliseksi suhteeksi. Silloin taideteoskin on muuan objektisuhteen kuva. Kuspit luonnehtii Picasson ja Duchampin taiteessaan ilmaiseman objektin provokatiiviseksi. Se luo vääristellyn todellisuuskuvan ja palvelee arkitietoisuuden kritiikkiä. Vääristely kuitenkin pitää minän sidoksissa objektiin paljastamatta niiden välisen ristiriidan vakavuutta. Minä ja objekti voivat vain haavoittaa toisiaan.

Mondrianin ja Malevitshin alkugeometria on sitä vastoin toiveikkaampi. Se ei vain ehdota uutta asennetta objektiin vaan vapauttaa objektista. Saavuttaessaan tämän pyyteettömän tilan se vihjaa, että objekti kuuluukin toissijaiseen todellisuuteen.

Mondrianin ja Malevitshin geometria palauttaa eheyden tarjoamalla alkuperäisyyden huippuelämyksen. Kandinskyn taide puolestaan vastustaa dekadenssin passiivisuutta ja unelmoivaa saamattomuutta. Kandinskyn taiteen visuaalinen yliaktiivisuus on ehkä maaninen hoitokeino, mutta se toisaalta on merkki siitä, ettei elämän tragedia ylitä voimia.

Robert Delaunayn kanta on tässä yhteydessä kiintoisa. Hän sanoi rakastavansa runoutta, koska se on korkeampaa kuin psykologia: "Mutta rakastan maalausta enemmän, koska rakastan valoa ja se rauhoittaa minua."[23]

Geometrinen hoito ei kuitenkaan laukaise perimmäistä ristiriitaa, mikäli pysymme Pieter van den Bergin tulkinnassa Mondrianin sisäisistä vanhemmista, joita hän ei kyennyt itsessään eheyttämään.

Kuspitin Mondrianin taidetta idealisoiva näkökulma herättää joitakin kysymyksiä. Hän puhuu Malevitshin taiteen sotaisasta katkoksesta naturalismiin ja toteaa Malevitshin suorastaan vainonneen naturalistista taidetta "ikään kuin hän saattaisi luisua siihen takaisin, minkä hän tekikin".[24] Se on historiallinen tosiasia, mutta lukija jää aprikoimaan, tuottiko shin horjunta Mondrianin taidetta esteettisesti heikomman tuloksen. Niin Kuspit näyttää ajattelevan: "Malevitshin yksiulotteinen, kaiken läpäisevä ja jäykän täydellinen geometria on narsistin sulkeutuneen itseriittoisuuden kuva."[25] Mitä narsismiin tulee, Malevitsh ei poikennut aikansa taiteilijoista. Sen paljastaa vaikkapa hänen luentonsa 0,10 -näyttelyn yhteydessä tammikuussa 1916:

"Minä olen kuninkaallinen lapsi, ennen minua on tullut vain kuolleina syntyneitä lapsia. Kymmenet tuhannet vuodet ovat valmistaneet minun syntymääni."[26]

Malevitshin taiteen luonnehtiminen jäykäksi, yksiulotteiseksi geometriaksi on kuitenkin outo, ja ajatuksessa on moralisoinnin häivettä. Malevitshin suprematistiset teokset ovat pikemmin vapautuneita, avonaisia. Ne jättävät sijaa useammalle kuin yhdelle ulottuvuudelle, vaikka ulottuvuudella ei kirjaimellisesti tarkoitettaisikaan tilaulottuvuuksia vaan kuvan sisäisten jännitteiden purkautumista yksisuuntaisesti. Vastakohtana olisi siis jännitteiden leviäminen kuvapinnan kaikkiin suuntiin.

Suprematistiset kompositiot näyttävät usein leijuvan avaruudessa. Malevitsh ei hylännyt kolmiulotteisuutta (kuten ei De Stijlin ideologiakaan), sillä hänen "arkitektoninsa" koettivat luoda rakennustaiteen arkkityyppejä ja osoittaa arkkitehtuurille suprematistinen järjestys. Mondrian hylkäsi diagonaalit, kun taas Malevitsh käytti niitä jatkuvasti. Ne luovat hänen maalauksiinsa samaa aktiivisuutta, joka ilmenee Kandinskyn diagonaaleja vilisevissä maalauksissa.

Malevitshin suhde tilaulottuvuuksiin kurottui, kuinkas muuten, neljänteen ulottuvuuteen. Kuutio edusti hänelle neljättä ulottuvuutta, ikuisuutta. Ei siis ihme, että hänen ehdotuksensa mukaan Leninin ruumis piti pantaman kuutioon.

5. Kazimir Malevitsh, *Suprematismi*, 1915
Kazimir Malevitj, *Suprematism*, 1915

[1] Cabanne, 119
[2] Valkonen, 52–53
[3] Baneke *et al.*, 119
[4] Richardson, 434
[5] Richardson, 452
[6] Hahl-Koch, 28
[7] Lankheit, 16
[8] Valkonen, 34
[9] *Ibid.*, 45
[10] Kandinsky, 83
[11] Baneke *et al.*, 128
[12] *Ibid.*, 128
[13] Franscina, 6
[14] Rewald, 76
[15] Sarajas-Korte, 49
[16] Holtzman ja James, 20
[17] Henderson, 37
[18] *Ibid.*, 37
[19] de Duve, 147
[20] Cohen, 86
[21] Ks. Harvey, 43
[22] Kuspit, 6
[23] Cohen, 116
[24] Kuspit, 50
[25] *Ibid.*, 52
[26] Williams, 123

Kirjallisuutta

Baneke, Joost; Groen-Prakken, Han; Ietswaart, Willem, Treurniet, Nikolaas, Dutch Art and Character (eds.), *Psychoanalytic Perspectives on Bosch, Breugel, Rembrandt, Van Gogh, Mondrian, Willink, Queen Wilhelmina.* Zupthen 1993.

de Duve, Thierry, *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade.* Translated by Dana Polan with the author. University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

Cabanne, Pierre, *Pablo Picasso. His Life and Times.* Morrow and Company Inc., New York 1990.

Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society.* Thames and Hudson, London 1990.

Cohen, Arthur A. (ed.), *The New Art of Colour: The Writings of Robert and Sonia Delaunay.* Viking Press, New York 1978.

Connor, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary.* Blackwell, Oxford 1989.

Frascina, Francis and Harrison, Charles (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology.* New York 1987.

Greenberg, Clement, *Art and Culture. Critical Essay.* Beacon Press 1961.

Hahl-Koch, Jelena (ed.), *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents.* Translated by John C. Crawford, Faber and Faber 1984.

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity.* Blackwell, Oxford 1989.

Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art.* Princeton, N.J., Princeton University Press 1983.

Holtzman, Harry & James, Martin S. (eds.), *The New Art–The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian.* Thames and Hudson, London 1987.

Kandinsky, œuvres de Vassily Kandinsky (1866–1944). Catalogue établi par Christian Derouet et Jessica Boissel. Collections du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984.

Kandinsky, (Wassily), *Taiteen henkisestä sisällöstä.* Alkuteos *Über das Geistige in der Kunst,* suomentanut Marjut Kumela. Suomen Taiteilijaseura ry, Helsinki 1981.

Kuspit, Donald, *The Cult of the Avant-Garde Artist,* Cambridge University Press 1993.

Lankheit, Klaus (ed.), *The Blaue Reiter Almanac: Edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc. The Documents of 20th Century Art.* Translated by Henning Falkenstein. Thames and Hudson, London 1974.

Lipsey, Roger, *An Art of Our Own. The Spiritual in Twentieth-Century Art.* Shambhala, Boston & Shaftesbury 1988.

Poggioli, Renato, *The Theory of Avant-Garde.* Translated by Gerald Fitzgerald. Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1982.

Praz, Mario, *The Romantic Agony.* Translated by G. C. Sansoni. Norwich 1978.

Rewald, John, *Post-Impressionism From van Gogh to Gauguin,* Secker & Warburg 1978.

Richardson, John, *A Life of Picasso,* Vol. I, 1881–1906. Random House, New York 1991.

Roberts, John, *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art.* Verso 1994.

Sarajas-Korte, Salme, *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895.* Otava, Helsinki 1966.

The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985. Exhibition Catalogue, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 23 November 1986 – 8 March 1987.

Valkonen, Anne (toim.), *Kandinsky: Kuvataiteen toisinajattelija.* Alkuteos *Kandinsky – Geburt der Abstrakten Kunst.* Suomentaneet Marjut Kumela ja Ekaterina Nikkilä. Suomen Taiteilijaseura, Helsinki 1985.

Williams, Robert C., *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-garde, 1905–1925,* Indiana University Press, Bloomington 1977.

Zhadova, Larissa A., *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1930.* Thames and Hudson, London 1982.

Färg är en tangent

Markku Valkonen

Tre scener

Ytligt sett förefaller det självklart att det modernistiska måleriet i sina olika former inte skulle ha kunnat blomstra utan den storstadsmiljö som fanns i Paris, Berlin, Moskva eller New York. Mångfalden av idéer och människor, de snabba influenserna, toleransen för individualism, de sociala konflikterna, modets och uppfinningarnas snabba växlingar och naturligtvis möjligheten att vinna berömmelse och att förtjäna pengar, allt detta lade en grund för radikala förändringar.

Låt oss föreställa oss det förmögna Paris år 1907 och en ung spansk konstnär vid namn Pablo Picasso. I sin sensommarheta ateljé i Bateau Lavoir målar han den stora duk som konsthistorien känner under namnet *Les Demoiselles d'Avignon (Kvinnor i Avignon)*.

Tavlan är den mest ambitiösa av Picassos målningar dittills. Den är en modern motsvarighet och en ironisk pastisch till Ingres *Turkiskt bad*, men framför allt är den ett hopp in i det okända, ett våghalsigt företag vars följder inte ens Picasso själv kunde förutsäga.

Senare uttryckte Picasso också sitt tvivel på att någon skulle kunna tränga in i hans drömmar, hans intuitioner, hans förhoppningar och hans tankar och utöver detta dessutom begripa vad han mot sin vilja hade uttryckt i sin målning. Att Picasso var osäker, belyses av de många namn han gav tavlan. Först kallade han den *Livet* sedan *Syndens lön* och till slut *Horhuset i Avignon* (till minnet av en bordell i Barcelona), men det namnet på tavlan försvann genom generade utställares försorg.

Det är inte svårt att föreställa sig hur vänner, konkurrenter eller fiender besökte Picassos ateljé och hur de, chockerade av den otroliga tavlan, kommenterade den.

Vi kan förstå hur upprörd Picassos kollega Georges Braque blev inför kvinnogestalternas förvridna näsor på tavlans högra sida. Braque utropade: "Vill du att vi skall tugga i oss bomullstrasor och svälja bensin så att vi kan spruta eld."[1]

Vi kan också föreställa oss den ivrige resenären, den ryske kosmopoliten Wassily Kandinsky röra sig i Paris i maj–juni år 1907 eller i Berlin från september samma år fram till april 1908. Eller se honom resa omkring i norra Italien så ofta han bara kunde. Slutligen, år 1908, fixeras bilden av Kandinsky till hans bostad på Ainmillerstrasse 36 i München. Där utspelas ett av den moderna konstens legendariska ögonblick, en av de syner som förebådar det kommande. Kandinsky berättar om sin upplevelse:

"Jag kom tillbaka till mitt arbetsrum, försjunken i mina tankar efter att ha gjort endel skisser. När jag öppnade dörren till mitt arbetsrum såg jag en glödande underbar tavla, omöjlig att i ord förklara. Förvirrad hejdade jag mig och stirrade på den. Målningen hade inget motiv, den avbildade inget igenkännbart föremål och var helt och hållet komponerad av granna färgfläckar. Till slut gick jag närmare tavlan och först då begrep jag vad det var för en tavla – en av mina tavlor, som stod på kant på mitt staffli..." [2]

Vi kan också föreställa oss hur den holländska målaren Piet Mondriaan strax före julen år 1911 lämnar Amsterdam och reser till Paris.

Mondriaan hittar en bostad vid Rue du Départ nummer 26 och börjar använda namnet Mondrian, lämnar alltså bort ett a i sitt namn. Han odlar inte längre skägg och mustascher. Till dessa förändringar fanns det flera orsaker, men en av de viktigaste torde ha varit att han ville bli kvitt sin bakgrund, i synnerhet föräldrarnas kalvinistiska och andligt begränsade värld.

Mondrian anlände till Paris under en period av intensiv aktivitet. Futuristerna hade just hållit sin första utställning och väckt välförtjänt uppseende. Section d'Or -gruppen hade nyligen grundats och Robert Delaunay och Frank Kupka gjorde sina första nonfigurativa målningar. Kubismen höll på att lämna det analytiska skedet och gå in i det syntetiska.

Allt detta passade Mondrian. Han var nästan fyrtio år gammal och kunde utan åthävor tillägna sig nytt och göra självständiga slutledningar. Resultatet syns i de för Mondrian centrala målningarna i serien *Träd*. Tavlorna i serien blir snabbt allt mer abstrakta.

Komposition VII från år 1913 är en medveten abstraktion, där sammanställningen påminner om den analytiska kubismen, men där nästan alla antydningar om perspektiv har försvunnit. Målningens korsliknande komposition ger en vertikal och horisontell rörelse, men illusionen om ett djup slutar som mot en vägg.

I Paris virvlar fick Mondrian inte bara impulser till förnyelse utan också sina neuroser bekräftade. Han applåderade ivrigt futuristernas kvinnohat och skrev i sitt skisshäfte: "Tillbakagång = kvinnligt. Framsteg = manligt." [3]

Mondrian hade alltid undvikit att avbilda kvinnofigurer. Han hade också undvikit nära förhållanden till kvinnor och i Paris målade han sin sista nakenbild. Det kubistiskt disponerade verkets sinnlighet ligger nära nollpunkten.

Det urbana livets mångfald under början av 1900-talet förefaller att ha gjort hungern efter Baudelairs "modernt liv" till ett behov som matade sig själv, till en maskin som går snabbare och snabbare. Detta krävde en motvikt.

Den urbana scenen måste då och då bytas ut mot en annan. Man måste få beröra urberget till fots. Till de enkla behoven måste man få en närmare relation och också till det ursprungliga skapandet.

Det blev nödvändigt att resa till Gósol, en primitiv by i ett andlöst vackert landskap i Pyreneerna; det blev nödvändigt att resa till Murnau vid foten av Alperna, där man fann en idyllisk småstad full av det förflutna; man sökte sig till ön Walcheren i Zeeland där man kunde blicka ut över de från varandra oskiljak-

tigt böljande dynerna och havets rullande vågor. Flyktens ritualer hade man lärt sig av föregående konstnärsgenerationer, av romantikerna som sökte efter sublima (själs)landskap, av realisterna som letade efter folket, av symbolisterna som eftersträvade det universiella, men framför allt av Paul Gauguin, som sökte det ursprungliga. Det ursprungligas förtrollning var stark under början av 1900-talet. Det lockade med en nyskapande syn på människan och hennes skapande förmåga. Det ursprungliga var lika lockande som teosofernas mystifierande och eklektiska försök till en syntes av historiens och människans utveckling till högre stadier.

Längtan till primitivism var onekligen en reaktion på det orättvisa i det moderna samhället. Man kan kanske se denna längtan som en flykt undan de verkliga problemen, eftersom dess mål var att lösa kriser genom att hela individen. Å andra sidan gick primitivismen en mycket mer komplicerad och mer krävande väg till förändring än vad anarkisterna med sina medel försökte sig på. Bombkastarna hade ju haft sina intellektuella sympatisörer allt sedan Baudelaires tider.

Gósol

Picasso hade många goda skäl att resa till Spanien. Två år hade han oavbrutet vistats i Paris. Han hade fått ut allt han bara kunde smälta av utställningarna i Paris, av museerna och av diskussionerna. Han var kanske också utled på sällskapslivet i Bateau Lavoir, men framför allt hade han pengar att göra en riktig resa med sin vackra fästmö Fernande Olivier. Till konsthandlaren Ambroise Vollard hade Picasso sålt en hel droska full av sina tavlor.

Picassos resmål var trots allt inte hans gamla hemstad Barcelona eller att träffa sina föräldrar. Av sin vän bildhuggaren Enric Casanova hade han hört om Gósol, en ganska isolerad by i Pyreneerna. En annan vän, läkaren Jacint Reventós, hade låtit Picasso förstå att orten erbjöd verklig hälsa och vila "frisk luft, friskt vatten, god mjölk och gott kött". [4]

Gósol var jungfrulig mark. Dit kunde man komma endast till fots eller ridande på åsna på svårframkomliga bergsstigar. Den övriga världen berörde Gósol så mycket att männen i byn sysslade med smuggling till egen nytta och glädje. Bybornas nonchalanta inställning till myndigheterna tilltalade säkert Picasso som genom sin radikala konstnärsroll mycket lätt kunde leva sig in i de laglösas fröjder.

Kulturen i Gósol, i synnerhet festtraditionerna, hade en medeltida prägel. Det enda bildkonstverket i byn fanns i kyrkan, en träskulptur *Madonnan och barnet* från 1100-talet. John Richardson antar att Gósols *Madonna* betytt mera för Picassos utveckling än man vanligen trott.[5] Richardson menar att Picasso i sitt eget arbete inte fullt lyckades förverkliga den iberiska skulpturkonstens grova och rätlinjiga kraft. Ändå hade Picasso hängivet studerat de dokument över Andalusiens tidigaste historia som man nyligen hade hittat och ställt ut i Paris.

Det osirliga i de iberiska skulpturerna förefaller att ha avvisat en tillämpad användning. Picasso hade lätt tillägnat sig kourosgestalterna från Greklands arkaiska period, stiliseringen i skulpturerna på Java och figurerna och poseringarna hos Ingres och El Greco. De lät sig alla underordnas av hans målaröga, men nu bjöd hembygdens fornminnen på motstånd.

I Gósol gjorde Picasso tre grova träskulpturer efter Fernandes figur och följer i dem träets former. Enligt Richardson planerade Picasso en målning efter skulpturerna. Åter en gång närmade sig Picasso den primitiva formens gåta. Det iberiska hade bara för en tid blivit katalonsk form. I sina brev från Gósol använder Picasso om sig själv det katalonska namnet Pau (Pablo).

Den klassiska traditionen gav emellertid inte ens i Pyreneerna efter. Tvärtom, i Gósol leker Picasso med motiven i Ingres målningar och med stilen i El Grecos långa och flamlika figurer. På en av sina dukar förbereder Picasso sin målning *Harem*. Han rentav skojar med Ingres *Turkiskt bad*. Storleken på målningen avslöjar visserligen att leken också var allvar.

Åter en gång besannades Gauguins uttryck: "Ingres lär vara död, men han är dåligt begravad, för i dag är han i högsta grad levande."

Harem är den första versionen av motivet till *Kvinnor i Avignon*. Picasso drömde om att göra en stor figurkomposition och när den förverkligas återfinns från tiden i Gósol okranyanserna i byns jordmån och de lediga rörelserna hos kvinnorna i *Harem*, visserligen hänsynslöst geometriserade och tätt packade på duken.

Tiden i Gósol var produktiv och lycklig, men allt fick ett abrupt slut. Ett barn i byn dog i tyfus. Det var kanske inte fråga om någon större epidemi, men Picasso blev hysterisk vid blotta tanken på att bli smittad och paret lämnade utan dröjsmål Gósol.

Murnau

Wassily Kandinsky skrev den 25 augusti 1911 i småstaden Murnau ett brev till tonsättaren Arnold Schönberg, som han aldrig hade träffat personligen:

"Jag är glad att jag till slut får en möjlighet att träffa Er. Jag har just anlänt från München och här fått Ert brev. Kunde Ni möjligen komma till oss på söndag? Tag ångbåten från Berg kl. 2.10 (går söndagar och semestertid), 2.45 är Ni i Tutzing, tag där snälltåget (avgår från Tutzing 3.00) och Ni anländer till Murnau 3.46 där jag möter Er på stationen. Vi tillbringar dagen tillsammans, Ni övernattar här och följande morgon (endast om Ni vill det, naturligtvis!!) går vi till fots till Sindelsdorf i närheten av sjön Kochel, där mina goda vänner Fraz Marc (målare) och hans hustru bor och som är mycket intres-

serade av att få träffa Er." [6]

Schönberg blev förhindrad att resa, så mötet mellan dessa två stora visionärer blev inte av denna gång. Det var först i mitten av september de kunde ta varandra i hand. Dröjsmålet berodde inte på någon motvilja, utan Arnold Schönberg, som också själv målade, förstod att Kandinsky gjorde en revolution inom sitt eget område. En ömsesidig uppskattning hade redan uttryckts i herrarnas brevväxling.

Hela den sommaren hade Kandinsky planerat en ny publikation, en antologi som kallades almanacka skriven enbart av konstnärer. Texterna i almanackan skulle endast behandla aktuell konst och musik. Han ville att "Schönberg skall skriva om tysk musik". Illustrationerna skulle föda en dialog mellan det primitiva och det moderna:"ett kinesiskt arbete bredvid Rousseau, folkliga tryckbilder bredvid Picasso". [7]

Innan almanackan *Der Blaue Reiter* (Den blå ryttaren) blivit sammanställd och tryckt, gav den namn åt en av de mest betydelsefulla utställningarna under seklets början.

Neue Künstler Vereinigung i München vägrade i slutet av år 1911 att ta en målning av Kandinsky till sin vinterutställning. Konflikten materialiserades omedelbart. Snabbt arrangerade Kandinsky och Marc en utställning, som de gav ett synnerligen praktiskt namn: "Första utställning anordnad av redaktionen för *Der Blaue Reiter*". Den öppnades i december 1911 och den blev expressionismens och också annat avantgardes höga visa. Utöver Kandinsky och Marc medverkade Gabriele Münter, August Macke, Heinrich Campendonck, David och Vladimir Burljuk, Robert Delaunay, Henri Rousseau och Arnold Schönberg samt några andra, som nu redan blivit så gott som bortglömda av historien.

Namnet *Der Blaue Reiter* kom enligt Kandinsky till för att "vi tyckte båda om blått, Marc älskade dessutom hästar och jag hästkarlar". Ryttaren som stoltserar på almanackans pärm har Franz Marcs drag. Bildens ikonografi hänvisar till St Göran, ty nere till höger kan man urskilja den fångna prinsessan. Ryttaren har kommit för att befria prinsessan ur drakens våld. Mörkrets onda drake saknas på bilden, men varför föreviga den fiende som även annars är känd.

Denna bild, som symboliserar konstens förnyelse, hade inte kommit till utan ett Murnau och dess traditioner långt ner i medeltiden. Murnau hade jämte München blivit ett viktigt tillhåll för Kandinsky.

Den lugna lilla staden ugglade i de bayerska alptrakterna, som frånsett järnvägen inte i högre grad berördes av världens jäkt.

Efter den långa perioden i Paris hade Kandinsky tillsammans med sin följeslagare, målaren Gabriele Münter sökt efter en lugn, naturskön plats och stannat för Murnau. Snart uppstod där en formidabel koloni av expressionistiska målare. Mot slutet av sommaren 1908 tillbringade Kandinsky och Marc sex veckor i Murnau med sina kollegor Alexej von Jawlensky och Marianne von Werefkin.

Därefter återvände Kandinsky och Münter varje sommar ända fram till första världskriget till "Russenvilla" (Villa Streidl som Münter köpt 1909). Då måste Kandinsky lämna Tyskland, för han var fortfarande rysk medborgare.

I Murnau fann konstnärsparet något mycket viktigt. Där behärskade man ännu gammal bayersk glasmålningskonst (Hinterglasbilder). Glasmålningarna var lokala votivgåvor och de gjordes i starka färger, enkla former och med tjocka svarta konturer. Denna stil gav de båda konstnärerna i "Russenvilla" impulser till en starkare färgglöd och att effektivare utnyttja konturen.

Det var Gabriele Münter som först insåg den bayerska folkkonstens betydelse. Därefter började förutom Kandinsky även Paul Klee, Alexej von Jawlensky och Franc Marc intressera sig för den.

Glasmålningarnas stil lyckades bryta Kandinskys senimpressionistiska teknik och bereda plats för ett rakare uttryck.

Glasmålningarna i Murnau skildrade vanligen centrala romerskkatolska helgon. De religiösa motiven återupplivade hos Kandinsky minnet av ryska helgonkulter och folkliga träsnitt *(lubok)*. Grundtematiken i Kandinskys konst under perioden i Murnau (och München) baserade sig på en blandning av rysk och bayersk bildtradition.

Graden av abstraktion ökade stadigt i Kandinskys målningar ochi verk som *Blått berg* (1908–09) har perspektivets betydelse praktiskt taget försvunnit. Det figurativa i formerna fick ge vika för de rena färgtonernas klang och ett antydande föreställande.

Ett par år senare utvecklades Kandinskys konst så långt mot det abstrakta att man endast med möda kunde finna spår av figurativa motiv, ifall man inte hade tillgång till skisser eller andra mer naturalistiska förstudier för verken.

Improvisation 28 (andra versionen) är ett talande exempel. Det utgår från Johannes uppenbarelse. Om man granskar verket noggrant finner man ett par som omfamnar varandra, solen, altarljus, en båt, vågor, en orm, kanoner.

Kandinskys utveckling från expressionism till abstraktion underlättades av hans relation till färgen. Även som kolorist var han ovanligt känslig för färgen. De minnesbilder han hade bevarat var ofta relaterade till färger och inte till själva händelsen. Det är betecknande att Kandinskys självbiografi börjar med färger: "De första färger som jag upplevde var saftigt ljusgrönt, vitt, karminrött, svart och ockergult." [8]

Kärleken till färger och musik blev riktgivande för Kandinskys intellektuella utveckling. Därtill påverkades han även av de dramatiska förändringarna i det naturvetenskapliga tänkandet. Kandinsky har berättat vilken chock

han fick under studietiden i Moskva då Rutherford presenterade sin uppfattning om atomklyvning. Tanken på den fasta materiens energikaraktär blev för honom en apokalyps:

"Den påverkade likt världens oväntade undergång. Tjocka valv rasade samman. Allt blev overkligt, svajande och mjukt. Det skulle inte ha förvånat mig om en sten hade lyfts upp i luften och smultit." [9]

De esoteriska lärorna, speciellt teosofin, erbjöd vid sekelskiftet en allt täckande världsförklaring, som många konstnärer och intellektuella tydde sig till för att få en någorlunda redig världsbild i stället för den som naturvetenskapen hade raserat. Kandinsky fick tankeväckande impulser av teosofin, men han glömde aldrig att han uttryckligen var målare och inte en religiös tänkare.

Åren i Murnau, eller snarare de år som omspänner Murnau och München, var avgörande för Kandinskys utveckling. Under den tiden skrev han bl.a. sin mest betydande teoretiska essä *Om konstens andliga innehåll (Über das Geistige in der Kunst,* 1912). Den första maskinskrivna tyskspråkiga versionen är daterad i Murnau den 3 augusti 1909.

Kandinskys tankar utvecklades ur många källor och de ger inte till alla delar ett absolut nytänkande. Så tog han t.ex. sin centrala färgteori i huvudsak från Goethe och Schopenhauer. Liksom Goethe ansåg Kandinsky att polariteten mellan blått och gult är primär.

Trots essäns spiritualistiska inramning glömde Kandinsky inte den praktiska vardagen och inte heller humorn. I sin karakteristik av den första färgens jordnära del, gult, gav Kandinsky i en fotnot som exempel de bayerska brevlådorna. Den gula färgen på dem tyckte han var oförskämd och påträngande, om de alls hade bevarat sin ursprungliga färg. [10] Gul färg kunde han jämföra med kanariefågelns gälla läten, medan däremot en vanlig färg som blått jämfördes med ädla instrument. Flöjten var ljusblått, cellon mörkblått, kontrabasson djupt svart. Här syns tidens intresse för synestesi mellan musik och färger. Kandinsky ansåg för övrigt att Skrjabins *Prometheus* hade en övertygande färgnotation.

Det centrala i Kandinskys tänkande var att former och färger hade en egen självständig klang, som direkt berör människans psyke. "Färg är en tangent, ögat en hammare, själen är ett mångsträngat piano" skrev han. Det oaktat ansåg han att alla beskrivningar av färgernas verkan var tillfälliga och grova. De allra finaste dallringar i själen som färger kan åstadkomma står utanför det ord kan beskriva.

I sin essä befriade Kandinsky färgens och formens kraft från ett tidigare beroende av objektens värld. Trots detta tvekade han att helt förkasta det föreställande. Han ansåg att abstraktion på ett avgörande sätt gav konsten flera användbara medel, men samtidigt blev konsten svårare. Den sociala kommunikatinen hotade att minska. Å andra sidan kunde abstraktion undanröja en stor konflikt: förvanskningen av verkligheten.

Domburg

Hösten 1908 for Mondrian med sin vän Cornelis Spoor från Amsterdam till den lilla byn Domburg på Zeelandöarna i södra Holland. Landskapet där domineras av långsträckta, vågformigt hopade sanddyner och av havet som flyr mot horisonten.

Till somrarna i Domburg hörde konstnärerna Jan Toorop och Israel Querido. Toorop var över de femtio och hade upplevt sekelskiftets olika spiritualistiska skeden, alltifrån Salon de la Rose + Croix.

Mondrian ansluter sig till det teosofiska sällskapet i Holland år 1909. Det är inget överraskande steg. Han hade med intresse läst Edouard Schurés populära bok *Les Grands Initiés,* som presenterar världsreligionernas viktigaste grundläggare och där Schuré försöker sammanjämka religioner i Asien och i Europa, bl.a. genom att parallellisera Jesus och Buddhas verksamhet. Det antikristna i de esoteriska lärorna gav Mondrian en intellektuell möjlighet att avvisa faderns kalvinistiska världsbild.

Mondrians band till landskapet i Zeeland brast inte av tiden i Paris och av att han undersökte kubismens medel. Tvärtom, nu kunde han med nya konstnärliga vapen angripa havets och dynernas kärnformer. Mondrian arbetade sommaren 1912 i Domburg och där var han också då första världskriget bröt ut år 1914. Någon av futuristerna upplevde kanske sitt livs höjdpunkt när augustis kanoner började dåna, men efter sommaren i Domburg koncentrerade sig Mondrian i Laren nära Amsterdam på att avstå från all onödig visualism.

Målningarna i serien *Kaj och ocean* förenklas nu till ett nät av vågräta och lodräta streck som fyller dukarna. De påminner om additions- och subtraktionstecknen, varav denna period fått namnet plus-minusperioden (1914–1916). Mondrian grupperar oftast tecknen till en oval form.

De esoteriska lärornas dualism får nu sina mest extrema uttryck. Mondrian har i två skissböcker från 1913–1914 uttryckt tankar om andens och materiens dualism och deras strävan till harmoni. Andra oppositionspar är det abstrakta och det verkliga, det aktiva och det mottagande, det skapande och det bevarande, det manliga och det kvinnliga.

Mondrians själslandskap var mycket svårare och mer komplicerat än vad hans obönhörliga strävan till allt större harmoni i den konstnärliga utvecklingen låter förstå.

Hans fanatiska lust till förenkling kan ur psykoanalytisk synvinkel tolkas så att Mondrians inre dynamik härrör ur en allvarlig oidipal kris, ur en oavslutad ångest som föräldrarnas samlagsakt har gett.

Pieter van der Berg har pekat på en dikt

som Mondrian skrev år 1898, där de viktigaste elementen förutom träden är en slätt under en grå himmel och ett kyrktorn som reser sig över en by. Det horisontellas och vertikalas motsats kan ses i allt Mondrian har målat. Van der Berg ser dikten och den bild den motsvaras av som en inre konflikt hos Mondrian:

"Kärnan i Mondrians fantasier kommer fram i båda: en tigande mor och en far som reser sig. Det är två sidor som han i sitt inre inte kunde integrera." [11]

Landskapsmålandet har ofta jämförts med nakenstudier. Vissa språkliga bilder, såsom "landskapets famn" utpekar ofta ett sådant samband. För Mondrian förefaller det som om det förföriska landskapet varit förbjudet.

Winifred Nicholson har beskrivit en episod under en tågresa som Mondrian och han gjorde från Paris ut till kusten år 1938. Vännerna var på flykt undan ett hotande krig. Mondrian satt och beundrade landskapet i kvällssol och muttrade:" Är det inte underligt att de passerar, passerar och passerar och kapar horisonten här, här och här." [12]

Efter en stund förstod Nicholson att Mondrian talade om telefonstolparna som delade upp horisontens vågräta linje.

Modernismens hjältesaga

Modernismens centrala konstnärer var utpräglat individuella men ingalunda ensamma i sitt förnyande arbete. Det var en stor skara som färdades åt samma håll, och då forskningen nu har lyft fram fler och fler nya kohorter av modernism, har föreställningen om unika pionjärers roll inom konsten förändrats betydligt.

Den största förändringen under de senaste decennierna är att kvinnosynvinkeln kommit med. Ur konsthistoriens marginaler har kvinnans roll som vägröjare för Rysslands avantgarde och för den franska surrealismen lyfts fram. Samtidigt har den mansdominerade versionen av modernismens hjältesaga fått hård kritik.

Det är inte särskilt lätt att hitta en gemensam nämnare för modernismens brokiga riktningar. *L'art pour l'art* -ideologin som ett slags stort paraply över modernismen håller inte vid närmare granskning, medan åter sociologiskt betonade generaliseringar säger ganska litet om själva konsten. Inslaget av romantisk opposition har emellertid varit viktigt. Det ingår i den skapande individens främlingskap och finns i avantgardets angrepp på det förkvävande borgerliga samhället.

Renato Poggiolis klassiker *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia,* 1962) komprimerar avantgardet i fyra grundläggande attityder: aktivism, antagonism, nihilism och agonism. Begreppen sammanför modernismens ideologiska och psykologiska motivationer till en horisont av målsättningar och praktiska konsekvenser.

Med *aktivism* menade Poggioli främst ett retoriskt angrepp, ordens terror, men i sista hand också praktisk verksamhet (Marinetti: "En mullrande bil är vackrare än Samothrakes Nike.") En annan av Poggiolis definierade attityder var *antagonismen*, en fientlig inställning till traditionen och publiken.

Antagonism och aktivism kännetecknas av en dragning till ett handlande för handlandets skull. Detta drag kallar Poggioli *nihilism*, som finner en njutning i att upplösa konventioner och välta råmärken. Dada är ett bra exempel på *nihilism*.

Den fjärde av Paggiolis attityder, *agonismen*, har sina rötter i Mario Praz bok *The Romantic Agony*, vars ursprungliga titel *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Köttet, döden och djävulen i romantikens litteratur) kortfattat beskriver vilka drag Praz underströk i den dekadenta smärtan.

Poggiolis agonism innefattar en patetisk attityd, ett psykologiskt tillstånd, som erfarenheter av en katastrof ger. Dess estetiska dimension framträder enligt Poggioli så att agonismen försöker förvandla katastrofen till ett under. Till agonismen hör också uppfattningen om konstnären som ett offer. Som ett av de folkligaste exemplen på agonism kunde Vincent van Goghs liv tjäna.

Modernismens oppositionella natur och konstnärsbohemernas flytande klasstillhörighet har lett till olika slags tolkningar av marxismen, vilkas politiska tillämpningarna är en del av modernismens lidandehistoria, men det betyder inte att modernisterna automatiskt skulle ha stått för demokrati och frihet. Sambandet mellan åsikter och konstverk är problematiskt, och man kan inte komma till rätta med det på annat sätt än genom att studera enskilda konstverk och de öppna eller dolda avsikter de är förknippade med. En svårighet så stor som någon.

Modernisterna utgjorde en heterogen grupp när det gällde deras partipolitiska åsikter. Många kom i konflikt med de makthavande, men de kunde också bli benägna att omfatta en totalitär ideologis visioner om alltomfattande förändringar. Till modernismen hörde en vilja till total förnyelse och en längtan efter en ny solidaritet. Det gav en fruktbar jordmån för demagogi.

Futuristernas nationalistiska hets och deras flirt med Mussolini återspeglade inte bara en provokatorisk attityd och en metaforisk förnyelsebrunst utan också en tydlig nationell fanatism. Den modernistiska hjältesagans sköld befläckas också av att expressionisten och av mystiken lockad kristen som Emil Nolde blev nazist.

Det förlorade kriget och de sociala konflikterna i Weimar-Tyskland politicerade konstnärerna och delade upp dem i olika läger. Tidvis hade vänstern stort understöd i de avantgardistiska kretsarna, men radikaliseringen hade inte direkt med stilfrågor att göra. Hitlers

paketlösning –dekadent konst är allt utom den maktfullkomliga klassisismen – lämnade inte mycket utrymme för nyanser.

Revolutionen i Ryssland ledde till sist till en liknande återvändsgränd. När Stalins grepp hårdnade, blev avantgardisterna tvungna att definiera sin lojalitet, och alternativen var inte många. Antingen anpassade de sig eller gick i inre exil när en yttre exil blev omöjlig.

Material till de mest omtyckta diskussionerna har i alla fall getts av de västerländska modernisterna och deras inställning till kommunismen. Picassos partibok har diskuterats ivrigt liksom också surrealsiterna problematiska hopande och roende i kommunistiska partier och i deras närhet.

Ett färskare stridsäpple är Ad Reinhardts inställning till stalinismen. Han var medlem i Amerikas kommunistiska parti på 1930- och 40-talet. Sedermera har han velat glömma sitt förflutna och dess betydelse för hans konstnärliga utveckling.

Diskussionerna om de modernistiska stjärnornas politiska äventyr blir ofta känsloladdad för att konstnären uppfattas som en hjälte i vår tid och hjältar får inte gärna ha några brister. Den genikult modernismen odlade och som fått sin fortsättning i dyrkan av konstnären som visionär har ökat irritationen. Nu vill man dra ner de mytiska hjältarna till en normal nivå, eller helst under den, vilket t.ex. de senaste årens rotande efter skandaler i Picassos liv visar.

I feministernas pantheon har Picasso fått en särskild plats, eftersom den deformerande formen i hans konst ses som ett uttryck för det patriarkaliska samhällets upphöjda kvinnohat.

På jakt efter det väsentliga

De beskrivningar av modernismen som utgår från konstbegreppet börjar vanligen med en historisk översikt. De gradvisa förändringarna i konstens paradigm brukar man spåra från nyklassicismens romantik i slutet av 1700-talet och via realismen till impressionismen och vidare via postimpressionismens skiftande blomstring till expressionism och kubism. Efter dem hamnar vi slutligen i de föremålslösa riktningarna i början av 1900-talet med Kandinskys abstrakta expressionism, Mondrians och Theo van Doesburgs neoplasticism, Malevitjs suprematism och den ryska konstruktivismens breda front.

Bedömningen av modernismen beror på synvinkeln. Pollocks gesturala abstraktion och 1960-talets minimalism kan utgöra historiska gränser därför att de avslutar en för modernismen väsentlig längtan och vilja att rena bilden från representationens hinder.

Lineärt presenterad kan modernismens kronologi verka teleologisk, som en process som är medveten om sin målsättning. Modernismens huvudlinje verkar trots temporära avvikelser klar, och vissa skeenden inom den presenteras som gemensamt godkända höjdpunkter. Denna föreställning lanserades effektivt av Alfred H. Barr, Jr. när han på pärmen till utställningskatalogen *Cubism and Abstract Art* (MoMa, 1936) satte en karta över den abstrakta konsten. De olika linjernas pilar drar fram som betingade av tyngdkraften mot en geometrisk och icke-geometrisk abstraktion. Det är lätt att se att den geometriska abstraktionen är primär, genom den definieras alla andra arter av abstraktion.

Alla vedertagna diskussioner har gällt vem som först "hittade på" den eller den ismen. Det är som om konsthistoria blivit en tävling: kom Frantisek Kupka och Robert Delaunay tidigare fram till abstraktionen än Kandinsky eller finns det trots allt någon ny kandidat? Denna kamp har ingalunda förts till sitt slut, vilket fallet med den svenska spiritualistiska målaren Hilma af Klint visar. Hennes abstrakta tavlor lyftes fram i internationellt strålkastarljus i samband med utställningen *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890–1985*, arrangerad av Los Angeles County Museum of Art.

Konstens uppgift är således enligt det modernistiska schemat att frigöra sig från att avbilda en materiell, yttre verklighet. Utveckling ses som en frigörelsekamp för konstens metoder. Konsten lämnar bakom sig tidigare och orena skeden.

Modernismens begrepp uppfattas ofta som i Clement Greenbergs skriverier. De generaliseringar som bjuds ut leder till en uppfattning om modernismen som ett enda paket, som en historisk monolit, mot vilken man ställer postmodernismens pluralistiska projekt.

Pluralismens krav har återgett den föreställande konsten dess heder, samtidigt som modernismen har beskyllts för en felaktig uppfattning om orginalitet och för att förneka traditionen. Denna förebråelse kan inte utan förklaringar riktas mot Greenberg, ty han konstaterade eftertryckligt att all ny konst bygger på tidigare konst.

Greenberg graderade dock konstens värde. I hans tycke hade den realistiska konsten, den illusionistiska konsten, hemlighållit sina medel och gjort konst för att dölja konsten. Greenberg ansåg allt det förkastligt som fick åskådaren att glömma att han betraktade en tvådimensionell yta. Det tvådimensionella är enligt Greenberg en av målningars viktigaste egenskaper:

"Det enda en målning inte delar med någon annan konst är det plana, det tvådimensionella, och därför är modernistiskt måleri inriktat på det plana, mer än på någonting annat." [13]

Greenberg letade efter "plana" målningar oberoende av stil och epok. Därför värdesatte han till exempel Jacques-Louis Davids måleri.

Davids målning *Horatiernas ed* har även blivit det sedvanliga exemplet på den klassiska traditionens vändpunkt. Trots den stränga klassicismen förmedlar inte Davids mäster-

verk renässansens föredömliga harmoniska perspektiv, som låter figurer och föremål röra sig i en skenbart tredimensionell värld.

Det teaterlika rummet i *Horatiernas ed* är komponerat så att den punkt där perspektivet försvinner sammanfaller med den hand som håller i svärden. Den skjuter våldsamt fram figurerna och ger målningen ett specifikt, kort perspektiv. Den framhäver spänningen mellan den tredimensionella illusionen och den tvådimensionella duken. Åskådaren blir medveten om målningen som målning.

I Gustave Coubets realistiska målningar kan man finna samma slags verkan. Till exempel *Begravning i Ornans* varslar om den "plana" perioden.

Enligt Greenbergs läsart övergick Manet och impressionisterna från frågor om färg och tolkning till ett rent optiskt område. Inte ens färgen var nu en så viktig faktor som det optiska, till vars förmån efterliknandet av det tredimensionellt skulpturala minskade.

Men allt har sin gräns; enligt Greenberg borde man inte ha överdrivit nerkrympningen av bildrummet. Modernismen kunde inte ända i extrem planhet. Bildytan måste medge en optisk illusion, och något annat var inte heller möjligt, eftersom redan det första tecknet inritat i bilden bryter det fullkomligt plana. Greenberg påpekade att till och med Mondrians kompositioner låter en ana en tredje dimension.

Greenbergs uppfattning var det rena ögats modell. Den målning, som åskådaren kunde tänka sig att gå in i, var inte modernistisk. Därför borde man utesluta en del av den i vidare mening uppfattade modernismen. Surrealistiska landskap följer ej det planas ideal, tvärtom. Greenberg förhåller sig reserverat till och med till Kandinskys produktion. Den halkade från den rätta vägen, eftersom den inte skapade en orubblig bildyta och i ett senare skede hängav sig åt det dekorativa.

Trots sina begränsningar gav Greenbergs formalism ett användbart redskap om man vill förstå de grundläggande förändringarna inom måleriet. Vägen från Cézanne till kubismen verkar enligt Greenbergs sätt att se förutsägbar, även om denna läsart grundar sig på tidigare formalister som Roger Fry.

Ur modernismens synpunkt målade Cézanne sina viktigaste verk genom att bygga upp fasetterade bildytor. Enligt hans åskådning borde naturen granskas som formationer av rymdgeometriska kroppar som cylinder, kon och klot. Därigenom blev målningens ytstruktur diskontinuerlig, förtätad och illusionsfri. Cézanne var alltså på allvar på väg mot det plana.

Greenberg koncentrerade sig på måleriets problem, men han generaliserade sina synpunkter och såg modernism utanför måleriets och litteraturens område.

Ett kriterium på den modernism som verkar inom vår kultur var enligt Greenberg en kritik i Kants anda. Levande modernism är allt det, som kritiskt behandlar metoder och medel inom ett givet område. Greenberg ansåg att Kant var den första verkliga modernisten.

Greenberg antog, att kritik drar upp gränser för kompetens inom alla konstarter, men samtidigt får konsten en fastare grund. Det tvivel och den kritik som hör ihop med vetenskap fungerar bäst inom naturvetenskaperna, och enligt Greenberg kan neo-impressionisterna ha haft rätt i sin strävan efter ett vetenskapligt måleri.

Vetenskapen – mimes medhjälpare

Tanken på vetenskaplig konst har fortlevat från Georges Seurat till konstruktivismen, men i praktiken har det vetenskapliga inneburit ungefär det samma som att konsekvent följa en vald metod. Eller så har man, som Naum Gabo, försökt visa den plastiska skönheten hos matematiska formler.
Seurats strävan till vetenskaplighet var beundransvärt konsekvent. Han tillägnade sig resultaten av samtida färgforskares arbeten, såsom Michel-Eugéne Chevreul, O. N. Rood och David Sutter. Han var även intresserad av Charles Henrys färg- och formpsykologi.

Henrys idé var i princip enkel. Enligt honom uttrycker rörelser sorg om de är neråtriktade och glädje om de är uppåtriktade. Då vi är sorgsna följer vi tyngdlagen och intar den ställning som kräver minsta ansträngning. Då vi är glada gör vi tvärtom. Dylika tankar ger en bild av tidens mekanistiska teorier, en fysiologi som påskyndade experimentell psykologi.

I målningen *Le Chahut* har Seurat relativt samvetsgrant följt Henrys idéer. Han använde t.o.m. Henrys estetiska gradmått, med vars hjälp han kunde se vilka vinkelförändringar som var de mest rytmiska mellan linjer som utgår från samma punkt. T.ex. de linjer som utgår från de dansandes skospetsar har en vinkel på 72, 30 och 12 grader. Till allt detta hör naturligtvis en förtjusande naivitet.

Berättelsen om Paul Signac och Charles Angrand är en lämplig allegori för vetenskapens och konstens gemensamma strävanden. De två besökte den 98-årige Chevreul och diskuterade frågor om färg. Den åldrige vetenskapsmannen berättade hur Delacroix drygt trettio år tidigare ville komma till honom för att diskutera färgens vetenskap, men besöket gick om intet på grund av att konstnären ständigt insjuknade. Signac ville i alla fall ha reda på färgteorins grunder och då den gamle till slut förstod frågan svarade han:

"Aha! Aha! Ljusets spridning. Visst, ja. Jag minns att jag en gång skrev en liten pamflett om det. Jasså, ni är målare. Varför besöker ni inte min kollega i Franska akademin, herr Ingres! Av honom får ni veta allt ni behöver veta." [14]

Ingres hade de facto dött tjugo år tidigare. Av allt att döma tänkte Chevreul att hans teori var till gagn för ett ännu exaktare avbildande av en modell.

Ytterligare en dimension

Med realismen miste positivismen sin position och naturvetenskapliga idéer rörde sig allt mer egensinnigt i konsten. I stället för tvivel och materialism tydde konstnärerna sig hellre till teorier som eggade fantasin och höjde konsten över det alldagliga.

Den konstnär som har brutit mot traditionella regler har alltid varit tvungen att legitimera sina upptäckter i första hand för sig själv och sedan för andra. Naturvetenskapen har trögt låtit sig anpassas som utgångspunkt för intuitivt skapande, framför allt då man samtidigt sökt bekräftelse på konstnärens roll som prioriterad visionär. De mest användbara teorierna hör vanligen till pseudoteoriernas brokiga kast av olika esoteriska grenar, neoplatonistisk mystik, alkemi, ockultism, teosofi. Just dessa har mer än några andra former av (önske)tänkande format modernismen.

Den svenske ockultisten Emanuel Swedenborgs platonistiska korrespondenslära för jordiska och himmelska element betydde mycket för symbolisternas teorier. Förutom Platon hörde Plotinos med sina moderna efterföljare till symbolisternas husgudar. Symbolisternas ledande kritiker Albert Aurier ansåg att konstnären, visionären, skall försöka nå idéernas värld. Föremål presenterade i måleri ansåg Aurier värdelösa, ty de var endast tecken:

"Så kan man konstatera, att föremålen, d.v.s. abstrakt sett en sammanställning av linjer, ytor, skuggor, färger utgör vokabulären i ett mystiskt språk (...) Detta språk har, som alla andra, sitt eget skrivsätt, sin rättstavningslära, sin grammatik, sin syntax och t.o.m. sin retorik, och detta, det är: stil." [15]

Symbolisternas uppfattning om färgens och formens motsvarighet i en högre idévärld bevarades länge som ett mer eller mindre öppet deklarerat argument för de abstrakta riktningarna. På samma sätt har uppfattningen om konstnärens avvikande roll bevarats. För Mondrian innebar det att han förvandlades till gud. Han skrev till sin vän Arnold Saalborn, som misstänkte att Mondrian var för mycket ensam:

"Jag måste säga det rent ut, att jag anser motsatt uppfattning vara den rätta. Att vara ensam innebär (för en stor människa) en möjlighet att tränga igenom och lära känna sig själv, den verkliga människan och i bästa fall en gud. På detta sätt växer man, blir man mer medveten, och blir slutligen Gud. Hur skulle detta kunna vara skadligt?" [16]

Spekulationerna om en fjärde dimension var mycket populära kring sekelskiftet och stöddes t.o.m. av auktoriteter som matematikern Henri Poincaré. Tidens esoteriker värnade med synnerlig omsorg tanken på ytterligare en dimension, det skulle ju vara ett vetenskapligt bevis på det berättigade i deras världsbild. Poincaré utgick ifrån den tvekan han upplevde i förhållande till sina iakttagelser: "Erfarenheten bevisar inte att det finns tre dimensioner i rummet; den bevisar endast, att det är praktiskt för oss att läsa in tre dimensioner." [17]

Poincaré antog, att om ögonen, som vanligen samarbetar med varandra och konvergerar av vanans kraft, skulle röra sig oberoende av varandra, skulle de i stället för tre ge oss fyra dimensioner. Matematikern trodde, att "ur denna synpunkt skulle det i tillstånd av rörelse finnas lika många dimensioner som vi har muskler". [18]

Försöken att förklara kubismens uppkomst med idén om en fjärde dimension, berodde till stor del på Apollinaire som offentligt råkade komma fram med denna tanke. Linda Dalrymple Hendersons undersökning *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1983) visar dock att kubismen varken utgick från mystik eller geometriska spekulationer.

Cézannes konst och primitiv konst är således fortfarande de mest hållbara argumenten för att förklara kubismens uppkomst, även om påverkan från afrikanska masker kan ifrågasättas. Teorierna om en fjärde dimension fogades först senare till kubismen, när Jean Metzinger och Albert Gleizes år 1912 utgav boken *Du Cubisme*. Poincares tankar ligger i bakgrunden.

En enkel lösning på kubismens dimensioner är att kalla tiden en fjärde dimension. Att samtidigt avbilda föremål ur olika perspektiv förde in tiden i den tvådimensionella framställningen.

En fjärde dimension var ej enbart en fängslande bakgrundsförklaring. Man försökte på olika sätt även uttrycka den i konstverk. Ockultiska idéer spreds som en löpeld över Europa och Amerika.

Av konstnärernas många försök att fånga den fjärde dimensionen på en duk må nämnas Frantisek Kupkas serie *De grafiska motivens ordning* (1913), som avbildar ett mångfaldigat, segmenterat väglandskap.

Marcel Duchamp uppskattade i hela sitt liv Poincarés tänkande och kände förutom alkemisternas tankegångar även till det esoteriskas vida skala. Bland hans många svårtolkade verk är *Anemic Cinema* (1923–26) endast en metafor för det fyrdimensionella seendet. Man kan förstå verket mot bakgrunden av Poincarés tankar: Det behövs många oberoende samtida synvinklar, för att man skall få en uppfattning om den fjärde dimensionen.

Vid sidan av en fjärde dimension sökte den futuristiske skulptören Umberto Boccioni stöd för sina dynamiska tankar i Henri Bergsons samtida filosofi. Hans viktigaste verk koncentrerar sig på en plastisk tolkning av tid och rörelse.

Avantgardets olika riktningar i Ryssland influerades i omfattande grad av P. D. Uspenskijs böcker om hyperrymden: *Den fjärde*

dimensionen (1909) och *Tertium Organum* (1911).

När Einsteins relativitetsteori på 1920-talet blev känd i populär form minskade den fjärde dimensionens lockelse kännbart.

Det nära sambandet mellan den icke-föreställande konstens och symbolismens teori har gett historisk vikt åt den semiotiska uppfattningen att den modernistiska konstens icke-föreställande tecken alltid föreställer någonting.

Ett rent icke-föreställande verk kan sägas vara en bild som uttrycker total referenslöshet som ett ideal. Bilden är då sin text och syftning. Man kunde även säga, att det icke-föreställande konstverket framställer den spiritualistiska abstraktionens tecken, där spiritualismen strukits och ersatts med något annat.

Förutom tecknets syftning är det skäl att tänka på referensens riktning. En spirituell abstraktion hänvisar till den kraft som verkar "bakom". Omvänt finner man det icke-spiritualistiska tecknets syftning "framför" verket, som betraktarens iakttagelse. Verket skapas av betraktaren i stället för av mystiska krafter.

Trots sitt inflytande stödde hinsidesuppfattningarna bara delvis förändringar. Enligt Thierry de Duve går det inte att förklara Kupkas och Delaunays steg till helt abstrakt måleri med symbolistisk korrespondens, ty år 1912 var den redan en förbrukad "kärnmetafor". Det gällde att hitta en bättre fungerande lösning. Bäst passade den rena färgens begrepp, som byggde på Chevreuls färgteori. de Duve konstaterar, att "en konstnär, som störtat bort från den naturbundna referentens plats, måste nu återställa den i den signifierandes position." [19]

Det grundläggande blev åter en gång färgen. Centralt är att Chevreul poängterat att färg definieras genom sin kontrastfärg. Färgen kunde således behandlas som ett epistemologiskt faktum och färgspråk, oberoende av dess övriga uppgifter. Delaunay uttryckte samma sak såhär: "När ljuset uttrycker sig själv fullständigt, blir allt färg. En målning är i själva verket ljusets språk." [20]

Den stora enaren

Vad kunde då vara modernismens avsikt, dess berättigande?

Det är nödvändigt men otillräckligt att ge modernismens historia strukturella ramar. Oberoende av vilka de stora strukturerna och modernitetens förändringar än är, så kan de inte berätta om de krafter som motiverat konstnären eller förklara mottagarens reaktioner. Eller så är förklaringen – banalt uttryckt – att de som bryter mot konventionens regler alltid hamnar i konflikt. Å andra sidan kan strukturer inte heller förklara modernismens framgång.

Donald Kuspit har i sin bok *The Cult of the Avant-Garde Artist* (1993) tagit tjuren vid hornen och utgått från, att modernismen ej endast haft något att säga utan den har en verklig, konkret uppgift. Samtidigt analyserar Kuspit ursprungligt avantgarde och pseudo-avantgarde, det senare lika med postmodernism.

Kuspits karakteristik av tomheten i postmodernismen är mördande om och ej ny. Han anser, att den rotar i modernismens lämningar och tror sig ha kritisk styrka, men postmodern ironi är tom. Den tar inga som helst risker, den endast kasserar in i färdig valuta och förväxlar mediaframgång med konstnärlig betydelse.

Skillnaden mellan modernism och postmodernism kan bedömas något kyligare, t.ex. i Ihab Hassans motsatsschema. Det är en lång, starkt generaliserande lista. men redan några axplock visar de båda riktningarnas differenser och smärtpunkter. Begrepp som karakteriserar modernism — postmodernism: Mål – lek; plan – slump; hierarki – anarki; konstföremål – process; närvaro – frånvaro; tolkning – felläsning; syfte – tecken; ursprung – skillnad; metafysik – ironi. [21]

Hassans schema erinrar om att postmodernismen tillfört konsten en tveksam, allvaret flyende roll. Den försöker rubba alla metaberättelser, trovärdigheten i alla fasta förklaringsmodeller.

Enligt Kuspit är modernismens uppgift terapeutisk, ett för postmodernismen främmande, uppbyggande mål. Modernismen har inneburit vård av den s.k. objektrelationen och siktat till att konsolidera helhetspersonligheten. Modernismens sociala betydelse ligger i att konstnärens personliga "vårdmetod" genom konstverket kan användas av andra.

Kuspit går tillbaka till Friedrich Nietzsches uppfattning om konsten som en motkraft till dekadens, en vitaliserande livskraft. Ett poetiserande av föremål återspeglar den i föremålen förankrade livsglädjen och mättnaden. Nietzsches idé om maktbegär är enligt Kuspit makt över oppositioner. Skönhet tämjer motstånd och eliminerar inre stridigheter, spänningar och våld i självet, som hotar att utarma viljekraften.

Kuspit påminner om några klassiska inlägg, när han redogör för Alfred North Whiteheads uppfattning om konstnären, denna exeptionellt utrustade individ, som förmår ändra symboler till "ren sinnesrepresentation". Detta kan t.ex. uttryckas så att när en vanlig människa ser en stol uppfattar hon den som något att sitta på, medan en konstnär kan fördjupa sig i en ren sinnesförnimmelse, utan att vara bunden vid stolens praktiska uppgift.

Det verkar som om Whitehead tänkte, att konstnären har förmågan att stävja eller hindra symbolfunktionen. Detta ger honom en urbild av verkligheten. Konstnären förmår distansera överenskomna scheman och överraska just därför att han i sin konst avbildar en ursprunglig observation eller skapar urbildens mimes.

Otvivelaktigt är det rena seendets teori utsatt för kritik, eftersom människans observa-

tioner oundvikligen är laddade med symboliska betydelser. De styr observationen i en given riktning.

Hos Erich From finner Kuspit en annan definition, som idealiserar avantgardekonstnären. From talar nämligen om spontanitet som uttryck för den fria viljan (sponte) och anser att denna egenskap är speciell för konstnären.

"Förutsättningen för denna spontanitet är att man godkänner helhetspersonligheten samt eliminerar en uppdelning i förnuft och natur; spontan verksamhet är möjlig endast i det fall, att människan inte förkväver väsentliga delar hos sig själv, endast om hon lärt sig att genomskåda sig själv och endast om hennes olika livskretsar uppnått en grundmurad integritet." [22]

Kuspit tar avstånd från Froms uppfattning att denna integritet är ett monopol enbart för konstnärer och granskar spontanitet utgående från D. W. Winnicotts begrepp om det sanna jaget och det falska jaget (True Self and False Self).

En oäkta personlighet bygger på alltför starkt upplevda sociala krav, som hindrar det verkliga självet att komma fram. Enligt Kuspit kan konstnären uttrycka upplevelsen av sitt sanna, rätta jag. Det falska jaget producerar däremot en upplevelse av overklighet och intetsägande liv. Whiteheads urbild kunde ur denna synvinkel tolkas som en upplevelse av det äkta jaget.

I postmodernismen har den terapeutiska målsättningen förfallit enligt Kuspit. Postmodernismen är inte intresserad av sinnesrepresentation som hänvisar till subjektiv upplevelse.

Kuspit skiljer i princip mellan två botemedel för avantgardet. Det ena är geometrisk vård i Mondrians och Malevitjs stil, det andra är expressionistisk vård i Kandinskys stil.

Människans relation till verkligheten kan definieras som förhållandet mellan jaget och objektet. Då blir även konstverket en bild av en objektrelation.

Det objekt Picasso och Duchamp ger uttryck för i sin konst betecknar Kuspit som provokativt. Det skapar en förvrängd bild av verkligheten och tjänar kritiken av vardagsmedvetandet. Förvrängningen håller dock jaget bundet till objektet, utan att avslöja allvaret i konflikten mellan dem. Jaget och objektet kan endast såra varandra.

Mondrians och Malevitjs urgeometri är däremot hoppingivande. Den inte endast föreslår en ny attityd till objektet, utan befriar från objektet. När objektet når detta osjälviska tillstånd, innebär det att objektet också tillhör en sekundär verklighet.

Mondrians och Malevitjs geometri återinför helheten genom att ge en maximal upplevelse av det ursprungliga. Kandinskys konst å sin sida motverkar dekadensens passivitet och det drömlikt tafatta. Det visuellt överaktiva i Kandinskys konst är kanske ett maniskt botemedel, men är å andra sidan tecken på att livets tragedi inte överskrider krafterna.

Robert Delaunays inställning är intressant i detta sammanhang. Han sade sig älska lyrik, eftersom den står högre än psykologi: "Men jag älskar måleriet mera, ty jag älskar ljuset och det ger mig lugn". [23]

Den geometriska vården upphäver dock inte den yttersta konflikten, ifall vi håller oss till Pieter van der Bergs tolkning av Mondrians inre bild av sina föräldrar, som han ej lyckas integrera inom sig.

Kuspits idealiserande syn på Mondrians konst väcker några frågor. Han talar om Malevitjs agressiva brytning med naturalismen och konstaterar att Malevitj rentav förföljde naturalistisk konst. "som om det var fara värt att han skulle återfalla till den, vilket han även gjorde". [24] Detta är ett historiskt faktum, men för läsaren blir det oklart, om Malevitjs vacklan producerade en estetiskt svagare konst än Mondrian. Det förefaller Kuspit ha tänkt: "Malevitjs endimensionella, allt genomträngande, stela och fullkomliga geometri är narcissistens slutna, självtillräckliga bild." [25]

Beträffande narcissismen skilde sig inte Malevitj från samtida konstnärer. Det avslöjar till exempel hans föreläsning i samband med utställningen 0,10 i januari 1916:

"Jag är ett kungabarn, före mig har det endast funnits dödfödda barn. Tiotals tusen år har förberett min födelse." [26]

Det känns dock främmande att karakterisera Malevitjs konst som stel, endimensionell geometri och denna tanke har ett drag av moraliserande. Malevitjs suprematistiska verk är snarare befriande, öppna. De lämnar plats för mer än en dimension, även om man med dimension ej bokstavligen skulle avse rumslig dimension utan en upplösning av bildens spänningar i en riktning. Motsatsen vore således att spänningarna skulle spridas i alla riktningar över bildytan. De suprematistiska kompositionerna ger ofta intryck av att sväva i rymden. Malevitj förkastade inte det tredimensionella (det gjorde inte heller De Stijls ideologi detta), ty hans "arkitektoni" eftersträvade byggnadskonstens arketyper och att ge arkitekturen en suprematistisk ordning.

Mondrian förkastade diagonalerna, medan Malevitj fortsättningsvis använde dem. De skapar samma aktivitet i hans målningar som i Kandinskys, fyllda av diagonaler.

Malevitjs relation till rumsdimensioner sträckte sig, hur annars, mot en fjärde dimension. Kuben representerade för honom den fjärde dimensionen, evigheten. Det är således inget under, att Lenins kropp enligt hans förslag borde ha lagts i en kub.

[1] Cabanne, 119
[2] Valkonen, 52–53
[3] Baneke *et al.*, 119
[4] Richardson, 434
[5] Richardson, 452
[6] Hahl-Koch, 28
[7] Lankheit, 16
[8] Valkonen, 34
[9] *Ibid.*, 45
[10] Kandinsky, 83
[11] Baneke *et al.*, 128
[12] *Ibid.*, 128
[13] Franscina, 6
[14] Rewald, 76
[15] Sarajas-Korte, 49
[16] Holtzman & James, 20
[17] Henderson, 37
[18] *Ibid.*, 37
[19] de Duve, 147
[20] Cohen, 86
[21] Ks. Harvey, 43
[22] Kuspit, 6
[23] Cohen, 116
[24] Kuspit, 50
[25] *Ibid.*, 52
[26] Williams, 123

Litteratur

Baneke, Joost; Groen-Prakken, Han; Ietswaart, Willem, Treurniet, Nikolaas, Dutch Art and Character (eds.), *Psychoanalytic Perspectives on Bosch, Breugel, Rembrandt, Van Gogh, Mondrian, Willink, Queen Wilhelmina*. Zupthen 1993.

de Duve, Thierry, *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade*. Translated by Dana Polan with the author. University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

Cabanne, Pierre, *Pablo Picasso. His Life and Times*. Morrow and Company Inc., New York 1990.

Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*. Thames and Hudson, London 1990.

Cohen, Arthur A. (ed.), *The New Art of Colour: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*. Viking Press, New York 1978.

Connor, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Blackwell, Oxford 1989.

Frascina, Francis and Harrison, Charles (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. New York 1987.

Greenberg, Clement, *Art and Culture. Critical Essay*. Beacon Press 1961.

Hahl-Koch, Jelena (ed.), *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents*. Translated by John C. Crawford, Faber and Faber 1984.

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*. Blackwell, Oxford 1989.

Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, N.J., Princeton University Press 1983.

Holtzman, Harry & James, Martin S. (eds.), *The New Art– The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Thames and Hudson, London 1987.

Kandinsky, œuvres de Vassily Kandinsky (1866–1944). Catalogue établi par Christian Derouet et Jessica Boissel. Collections du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984.

Kandinsky, (Wassily), *Taiteen henkisestä sisällöstä (Über das Geistige in der Kunst*, suomentanut Marjut Kumela). Suomen Taiteilijaseura ry, Helsinki 1981.

Kuspit, Donald, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge University Press 1993.

Lankheit, Klaus (ed.), *The Blaue Reiter Almanac: Edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc. The Documents of 20th Century Art*. Translated by Henning Falkenstein. Thames and Hudson, London 1974.

Lipsey, Roger, *An Art of Our Own. The Spiritual in Twentieth-Century Art*. Shambhala, Boston & Shaftesbury 1988.

Poggioli, Renato, *The Theory of Avant-Garde*. Translated by Gerald Fitzgerald. Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1982.

Praz, Mario, *The Romantic Agony*. Translated by G. C. Sansoni. Norwich 1978.

Rewald, John, *Post-Impressionism From van Gogh to Gauguin*, Secker & Warburg 1978.

Richardson, John, *A Life of Picasso*, Vol. I, 1881–1906. Random House, New York 1991.

Roberts, John, *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*. Verso 1994.

Sarajas-Korte, Salme, *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Otava, Helsinki 1966.

The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985. Exhibition Catalogue, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 23 November 1986 – 8 March 1987.

Valkonen, Anne (toim.), *Kandinsky: Kuvataiteen toisinajattelija. (Kandinsky – Geburt der Abstrakten Kunst*. Suomentaneet Marjut Kumela ja Ekaterina Nikkilä). Suomen Taiteilijaseura, Helsinki 1985.

Williams, Robert C., *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-garde, 1905 – 1925*, Indiana University Press, Bloomington 1977.

Zhadova, Larissa A., *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1930*. Thames and Hudson, London 1982.

Kubismi ja orfismi
Kubism och orfism

1. Georges Braque
Viulu ja paletti (Violon et palette), syksy 1909
Öljy kankaalle, 91,7 x 42,8
Solomon R. Guggenheim Museum 54.1412

1. Georges Braque
Violin och palett (Violon et palette), hösten 1909
Olja på duk, 91,7 x 42,8
Solomon R. Guggenheim Museum 54.1412

Braque, *Viulu ja paletti*

Viulu ja paletti kuuluu rinnakkaisteoksensa *Pianon ja mandolan* tavoin aiheeltaan ja tyyliltään Braquen talvella 1909–10 maalaamaan soitinasetelmien sarjaan. Ne merkitsivät taiteilijan tuotannossa uuden kubistisen vaiheen alkua, jolle oli tunnusomaista monisärmäiseksi jaettu pintarakenne. Braque korosti soitinasetelmiensa keskeistä merkitystä itselleen, ja kuva-aiheiden analyyttinen hajottaminen tuntui sopivan hänelle erityisen hyvin: "...päästä niin lähelle esineitä kuin maalaamalla on mahdollista. Fragmenteiksi pirstottujen esineiden avulla pystyin muodostamaan sekä tilaa että liikettä tilassa... Niinpä keskityinkin tuohon aikaan maalaamaan soittimia. Ensinnäkin, koska niitä oli ympärilläni ja toiseksi, koska ne vastasivat ominaisuuksiltaan käsitystäni asetelmista ja lopuksi, koska tavoittelin juuri kosketeltavaa 'tilaa'... ja soittimissa on se hyvä puoli, että ne alkavat elää, kun niitä koskettaa. Siksi ne kiehtovatkin minua enemmän kuin muut esineet tai ihmishahmot."

Viulu ja paletti -maalauksessa, kuten tämän asetelmasarjan muissakin töissä, tilalla on kaksi merkitystä: se on litteä, mutta samalla myös syvä. Taustan vertikaali porrastus oikeassa reunassa, viulun ja tilan särmikkäät tasot sekä verho ja avatut nuotit luovat vaikutelman tilan syvyydestä, joka häviää kuitenkin heti, koska kaikki pinnat ovat kiinnittyneet samaan tasoon teoksen pinnalle. Yllättävintä on kuitenkin *trompe l'œil* -efekti, joka syntyy maalauksen yläosan keskellä olevan paletin reiästä vinosti työntyvästä naulasta ja kankaan pinnalle lankeavasta varjosta. Braque ilmentää tällä taiteen keinolla analyyttisen kubismin ideaa kahdesta todellisuudesta: yhtäällä luonnon ulkoinen todellisuus, toisaalla maalauksen sisäinen todellisuus.

Braque, *Violin och palett*

Violin och palett står liksom det motsvarande verket *Piano och mandola* motiv- och stilmässigt nära den serie stilleben med instrument som Braque målade vintern 1909–1910. I konstnärens produktion utgör det inledningen till ett nytt kubistiskt skede, som karakteriseras av en mångfasetterad och uppsplittrad ytstruktur. Braque framhöll att dessa stilleben med instrument hade en central betydelse för honom. Den analytiska uppsplittringen av motiven föreföll att passa honom särskilt bra, "...att komma så nära föremålen som det är möjligt i måleri. Genom fragmenteringen kunde jag åstadkomma såväl rum som rörelse i rummet... Således målade jag på den tiden instrument; främst för att jag hade instrument omkring mig, men även för att de till sitt väsen motsvarade min uppfattning om stilleben och slutligen, eftersom jag eftersträvade ett taktilt "rum" ... och instrument har den fördelen att de börjar leva vid beröring. Därför lockade de mig långt mer än andra föremål eller den mänskliga figuren."

I *Violin och palett* liksom också i andra arbeten i denna serie stilleben har rummet två betydelser; det är samtidigt plant och djupt. Bakgrundens vertikala stegring i den högra kanten, violinens och rummets fasetterade plan, förhänget och det uppslagna nothäftet, ger en illusion av djup, som dock genast upphävs, eftersom alla ytor är bundna vid samma plan, bildytan. Mest frapperande är *trompe l'œil* -effekten, mitt uppe på bilden, av spiken på vilken paletten är upphängd, och dess skugga över duken. Med detta konstgrepp uttrycker Braque den analytiska kubismens idé om två verkligheter, som konstnären bör förverkliga i varje konstverk – naturens yttre och motivets inre realitet.

2. Georges Braque
Piano ja mandola (Piano et mandore), talvi 1909–10
Öljy kankaalle, 91,7 x 42,8
Solomon R. Guggenheim Museum 54.1411

2. Georges Braque
Piano och mandola (Piano et mandore), vintern 1909–10
Olja på duk, 91,7 x 42,8
Solomon Guggenheim Museum 54.1411

Braque, *Piano ja mandola*

Myös *Piano ja mandola* edustaa Braquen tuotannossa analyyttisen kubismin kautta, jolloin hän aikaisempien vuosien stereometristen kokeilujen jälkeen irrotti kuutiomaiset muodot toisistaan ja hajoitti ne kalteviksi, osin päällekkäisiksi tasoiksi. Esineet eivät olleet enää tunnistettavissa, varsinkin kun väriasteikko pelkistyi vihreän ja ruskean sävyihin. Vaikka Kahnweiler tunnisti 1910 maalauksen soittimet pianoksi ja mandolaksi – maalauksen taakse on käsin tehty merkintä *piano et man(dola) Kahn(weiler)* – teos on ollut näytteillä eri nimillä, mm. *Harmoni, Piano ja kitara, Piano ja mandoliini* sekä *Piano ja luuttu*. Mandola on sangen harvinainen luutunkaltainen nelikielinen soitin, mutta Braquen sanotaan vahvistaneen myöhemmin tässäkin yhteydessä käytetyn nimen.

Piano ja mandola ja *Viulu ja paletti* (luett. nro 1) ovat aivan ilmeisesti pari ja kuuluvat yhteen. Vertailevan tutkimuksen perusteella *Pianon ja mandolan* arvioidaan olevan aikajärjestyksessä viimeinen. Myös tässäkin työssä esineet kuvataan samanaikaisesti useasta eri kulmasta valon langetessa eri suunnilta. Pianon koskettimet ja mandolan ääriviivat voidaan tunnistaa pelkistettyinä, ja illusionistinen *trompe l'œil* -kynttilä ponnahtaa esiin fasettimaisesta pinnasta. Toisin kuin edellisessä maalauksessa tilan syvyysvaikutelma on heikentynyt ja fasettimaiset muodot ovat litteämpiä. Esinemuodot on hajotettu pirstomalla ne asteittain nivoutuvien pintojen rakenteeksi. Samalla kuva-aiheen ja taustan rajat on häivytetty.

Braque, *Piano och mandola*

Piano och mandola är en målning från den analytiska kubismens skede, när Braque efter de föregående årens stereometriska målningar splittrade upp de kubiska formerna och omdisponerade dem i uppstaplade ytor. Föremålen blir svårare att identifiera, vilket ännu accenturas av att paletten reducerats till gröna och bruna nyanser. Även om Kahnweiler år 1910 kunde indentifiera instrumenten som ett piano och en mandola – på dukens baksida finns en handskriven notering *piano et man(dola) Kahn(weiler)* – har målningen ställts ut under olika namn, bl.a. som *Harmonium, Piano och gitarr, Piano och mandolin* och *Piano och luta*. Braque har enligt uppgift senare bekräftat det namn som används här. Mandolan är ett mycket ovanligt instrument, fyrsträngat och besläktat med lutan.

Piano och mandola är uppenbart ett parallellverk till *Violin och palett* (kat. nr 1) och är, vilket en jämförelse visar, det senare av de två arbetena. Även på denna målning framställs föremålen samtidigt ur flera perspektiv där ljuset faller från olika håll och man kan ana sig till pianots tangenter och mandolans konturer. Ett illusionistiskt ljus framträder likt en *trompe l'œil* -effekt i den fasetterade ytan. I motsats till den föregående målningen är inte djupverkan lika påfallande och de fasetterade formerna flatare. Föremålens konturer har försvunnit när formen gradvis spjälkts upp i en struktur av sammanbundna ytor, som utplånar gränsen mellan föremål och bakgrund.

3. Pablo Picasso
Karahvi, ruukku ja hedelmämalja (Carafon, pot et compotier),
kesä 1909,
Öljy kankaalle, 71,8 x 64,6
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 37.536

3. Pablo Picasso
Karaff, kruka och fruktskål (Carafon, pot et compotier),
sommaren 1909,
Olja på duk, 71,8 x 64,6
Solomon R. Guggenheims donation 37.536

Picasso, *Karahvi, ruukku ja hedelmämalja*

Karahvi, ruukku ja hedelmämalja on maalattu kesällä 1909 Espanjassa. Toukokuusta syyskuuhun 1909 Picasso asui kotiseudullaan Kataloniassa Horta de San Juanin (tuolloin Horta de Ebro) vuoristokylässä, jossa hän keskittyi kehittelemään analyyttistä kubismia. Sen muotokielen hän ja Georges Braque kehittivät yhdessä, ja heidän yhteistyönsä oli poikkeuksellisen läheistä ja tiivistä. Kubismin muotoutumisessa Cézannen taiteen vaikutus alkoi näkyä entistä voimakkaampana afrikkalaisen ja iberialaisen taiteen menettäessään merkitystään. Asetelmana *Karahvi, ruukku ja hedelmämalja* on tyypillinen tälle kubismin selkeytymisvaiheelle. Tapa, jolla Picasso kuvaa esineitään, ilmentää hänen tunteitaan niiden geometristä muotoa, esineellisyyttä ja yksilöllisyyttä kohtaan. Maljan vihreät hedelmät ja taustalla näkyvän ruukun punertava väri erottuvat maalausta hallitsevista vaaleanharmaista, kullanruskeista ja valkoisista sävyistä. Pöydän kaltevuus, kutistunut tila ja pöytäliinan korostetusti taitteiset pinnat osoittavat Picasson olevan irrottautumassa esikubististen töidensä arkaistisista piirteistä ja siirtymässä analyyttisen kubismin rationaaliseen lähestymistapaan.
(V.E.B)

Picasso, *Karaff, kruka och fruktskål*

Karaff, kruka och fruktskål målades sommaren 1909 i Spanien. Från maj till september bodde Picasso i bergsbyn Horta de San Juan (då Horta de Ebro) i sin hemtrakt i Katalonien. Picasso utvecklade där, i intimt samarbete med Braque, ett formspråk för den analytiska kubismen, varvid påverkan från Cézanne stärktes medan den afrikanska och iberiska konsten fick träda tillbaka. Detta stilleben från Solomon R. Gugggenheim-museet i New York, är representativt för detta avklarningsskede i kubismen. Såsom Picasso framställer stillebenobjekten, uttrycks hans känsla för deras geometriska form, deras tinglighet och individualitet. De gröna frukterna i skålen och den rödaktiga färgen på krukan i bakgrunden framträder ur målningens dominerande ljusgrå, bruna och vita färgtoner. Bordets lutning, det smala rumsavsnittet, dukens kantiga ytor (i synnerhet på bordet där ytornas fasettering framhävs) visar tydligt, att det är fråga om ett arbete där Picasso frigör sig från det arkaiska i sina tidigare kubistiska arbeten för att övergå till den analytiska kubismens rationella synsätt.
(V.E.B.)

4. Pablo Picasso
Harmonikansoittaja (L'Accordéoniste), kesä 1911
Öljy kankaalle, 130,2 x 89,5
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 37.537

4. Pablo Picasso
Harmonikaspelaren (L'Accordéoniste), sommaren 1911
Olja på duk, 130,2 x 89,5
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 37.537

Picasso, *Harmonikansoittaja*

Kesä 1911 merkitsi Picassolle ja Braquelle tiivistä yhdessäoloa ja työskentelyä Céret'ssä Ranskan Pyreneillä. *Harmonikansoittaja* osoittaa, miten pitkälle abstraktion suuntaan Picasso oli jo tuolloin edennyt. Perinteinen figuurin ja taustan välinen suhde on hävinnyt, ja sen on korvannut yhtenäinen kuvastruktuuri. Muotojen voimakas hajottaminen varjostetuiksi pintasegmenteiksi, jotka muodostuvat vierekkäisistä ei-kuvaavista siveltimenvedoista, monokrominen väritys ja syvyyden puuttuminen ovat ominaisia analyyttiselle kubismille. Picasson *Harmonikansoittaja* ja Braquen samoin kesällä 1911 maalaama *Mies ja kitara* (The Museum of Modern Art, New York) muistuttavat toisiaan suuresti. Robert Rosenblumin mukaan molemmissa töissä voidaan tunnistaa vasemmalla alhaalla kierukkakuvio sekä viittauksia mallin sormista ja kasvojenpiirteistä. Erityisen mielellään Picasso kuvasi ihmisiä ja maalasi heidät usein yhdessä soittimien kanssa. Näistä töistä mainittakoon tämä Guggenheimin museon kokoelmiin kuuluva *Harmonikansoittaja, Ma Jolie* (talvi 1911–12, The Museum of Modern Art) ja *Aficionado* (kesä 1912, Kunstmuseum, Basel). Kaikille näille maalauksille on ominaista korostuneesti kaksiulotteinen kompositio ja itse muodoista lähtevä valo.
(V.E.B.)

Picasso, *Harmonikaspelaren*

Sommaren 1911 samarbetade Picasso intensivt med Braque då de bodde i Céret i Franska Pyreneerna. *Harmonikaspelaren* är exempel på hur långt Picasso då kommit i abstraktion. Det traditionella förhållandet mellan figur och bakgrund har upplösts; det har ersatts av en enhetlig bildstruktur. Karakteristiskt för den analytiska kubismen är en kraftig uppsplittring i skuggade, abstrakta ytsegment av intilliggande, icke beskrivande penseldrag, en monokrom färgsättning och avsaknaden av djup. Picassos *Harmonikaspelaren* och *Man med gitarr* (The Museum of Modern Art, New York) som Braque målade samma sommar är sinsemellan mycket likartade. Såsom Robert Rosenblum noterat, kan man på dessa målningar nere till vänster se "ett snäckmönster" och antydningar till fingrar och anletsdrag. I synnerhet Picasso målade gärna människor och avbildade dem ofta med musikinstrument: till exempel *Harmonikaspelaren* från Guggenheim-museet, *Ma Jolie* (vintern 1911–1912, The Museum of Modern Art, New York) och *Aficionado* (sommaren 1912, Kunstmuseum, Basel). Alla dessa målningar har en tvådimensionell ytkomposition och ett ljus som utgår ur själva formen.
(V.E.B.)

5. Robert Delaunay
Eiffel-torni (Tour Eiffel), 1911
Öljy kankaalle, 202 x 138,4
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheim lahjoitus 37.463

5. Robert Delaunay
Eiffeltornet (Tour Eiffel), 1911
Olja på duk, 202 x 138,4
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 37.463

Delaunay, *Eiffel-torni*

Vuonna 1889 tekniikan kehityksen symboliksi pystytetty Eiffel-torni kiehtoi alun alkaen taiteilijoita ja runoilijoita, jotka pyrkivät teoksissaan tavoittamaan olennaisinta nykyajasta. Eiffel-torni ei jättänyt häntä rauhaan, ja niinpä hän teki ainakin kolmekymmentä maalausta tästä kaikessa radikaalisuudessaankin sirorakenteisesta teräskonstruktiosta. Runoilija Blaise Cendrarsin mukaan Delaunay teki 1911 viisikymmentäyksi yritystä kuvata torni, ennen kuin hän saavutti mieleisensä tuloksen.[1] Cendrars mainitsi eräässä kirjoituksessaan, että "Delaunay halusi esittää [tornin] plastisesti. Tässä hän vihdoin ja viimein onnistuikin, ja näin syntyi hänen maailmankuulu maalauksensa, jossa hän hajotti tornin osiinsa päästäkseen sisälle sen rakenteeseen. Hän typisti ja kallisti sitä saattaakseen kolmesatametrisen tornin näkyviin koko huimaavassa komeudessaan." [2]

Kuvakieli, johon Delaunay turvautui maalatessaan Eiffel-tornia samanaikaisesti useasta eri kulmasta, oli pääasiallisesti peräisin kubismista. Tornin paikaltaan siirtyneet, pirstaleiset osat ja sitä ympäröivät rakennukset luhistuvat samanaikaisesti sisäänpäin ja muodostavat koko kuvapinnan yli levittäytyvän kiinteän sommitelman. Taiteilija ei ole kuitenkaan halunnut korostaa vain tornin arkkitehtonisia rakenteita, joita hän tarkastelee useista eri näkökulmista, vaan hänelle on myös tärkeää kuvata valon tunnelmaa luovaa vaikutusta Pariisin kaupunkikuvaan. Delaunyn *Eiffel-torni* -sarja merkitsee hänen siirtymistään osin vielä esittävästä kaupunkiympäristön kuvaamisesta värispektrianalyysiin perustuviin abstraktioihin. Guillaume Apollinairen silmissä nämä työt näyttäytyivät uutena kubismin suuntana, jolle hän antoi nimen orfismi.
(N.S.)

1. B. Cendrars, 'The Eiffel Tower' (1924), *The New Art of Color: The Writings of Sonia and Robert Delaunay*, A. Cohen (toim.), New York 1978, s. 174. 2. Ibid., s. 175

Delaunay, *Eiffeltornet*

Eiffeltornet, som år 1889 rests som en symbol för den tekniska utvecklingen, attraherade från början konstnärer och diktare, som i sina alster försökte fånga det modernas väsen. Den dragningskraft Eiffeltornet utövade på Delaunay har koncentrerats i de minst trettio målningar som han gjorde av denna i sin radikalism så smäckra stålkonstruktion. Såsom diktaren Blaise Cendrars konstaterat gjorde Delaunay år 1911 femtioett försök att måla tornet innan han nådde ett tillfredsställande resultat.[1] "Delaunay", skrev Cendrars, "ville tolka tornet plastiskt, vilket slutligen även lyckades i hans världsberömda målning. Han delade upp tornet för att komma åt dess struktur. Han skar av det och lutade det för att kunna ge åskådaren en uppfattning av tornets hisnande höjd på trehundra meter."[2]

Det bildspråk, som möjliggjorde att Delaunay samtidigt kunde återge Eiffeltornet ur olika perspektiv, är väsentligen kubistiskt. Tornets uppsplittrade och omplacerade former och de instörtande omgivande byggnaderna spänner likt ett sammanbindande mönster över hela bildytan. Tyngdpunkten ligger dock inte enbart i de olika, från flera håll observerade arkitektoniska konstruktionerna, utan även i ljusets atmosfäriska inverkan på stadsbilden i Paris. Delaunays serie *Eiffeltorn* innebär hans övergång från ett delvis ännu föreställande sätt att skildra stadsmiljön till en abstraktion baserad på färgspektralanalys. Enligt Guillaume Apollinaire hör dessa målningar till en ny kubistisk riktning som han kallade orfism.
(N.S.)

1. B. Cendrars, 'The Eiffel Tower' (1924), *The New Art of Color: The Writings of Sonia and Robert Delaunay*, A. Cohen (ed.) New York 1978, s. 174. 2. Ibid., s. 175

La Tour 1911
r delaunay

6. Robert Delaunay
Punainen Eiffel-torni (La Tour rouge), 1911–12
Öljy kankaalle, 125 x 90,3
Solomon R. Guggenheim Museum 46.1036

6. Robert Delaunay
Det röda Eiffeltornet (La Tour rouge), 1911–12
Olja på duk, 125 x 90,3
Solomon R. Guggenheim Museum 46.1036

Delaunay, *Punainen Eiffel-torni*

Eiffel-torni seisoo tässä työssä tukevammin pystyssä kuin aiheen varhaisemmassa versiossa. Vaikutelma syntyy siitä, että Delaunay on vähentänyt näköpisteiden lukumäärää. Todellisuudesta poiketen tornin valtava teräskonstruktio on esitetty voimakkaan punaisena, jolloin kohde erottuu paremmin valoisasta taustastaan, ja samalla tornin ylöspäin pyrkivä liike korostuu. *Punaisessa Eiffel-tornissa* Delaunay korostaa pikemminkin tornille lankeavaa kirkasta valoa kuin sen rakentamisessa käytettyjä teräspalkkeja. Delaunaylle Eiffelin-torni oli kunnianhimoinen ja monumentaalinen uuden uljaan maailman vertauskuva.
(V.E.B.)

Delaunay, *Det röda Eiffeltornet*

I *Det röda Eiffeltornet* förefaller byggnaden vara rakare och stabilare än i den tidigare versionen av *Eiffeltornet*. Detta beroende på att Delaunay har minskat antalet synvinklar. Den mäktiga konstruktionen är målad i en stark röd färg, betydligt klarare än i verkligheten. Delaunay använder den kraftiga färgen för att särskilja objektet från den ljusa omgivningen och för att betona dess uppåtsträvande rörelse. I *Det röda Eiffeltornet* ägnar Delaunay det strålande ljus som faller över tornet mer uppmärksamhet än konstruktionens stålbalkar. I Eiffeltornet konkretiseras i Delaunays ögon den nya tidens ambitiösa, monumentala och stolta strävanden – tornet blir den nya världens symbol.
(V.E.B.)

7. Albert Gleizes
Sotilaslääkäri (Portrait d'un médecin militaire), 1914–15
Öljy kankaalle, 119,8 x 95,1
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 37.473

7. Albert Gleizes
Militärläkare (Portrait d'un médecin militair), 1914–15
Olja på duk, 119,8 x 95,1
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 37.473

Gleizes, *Sotilaslääkäri*

Albert Gleizes osallistui I maailmansotaan Ranskan armeijan riveissä ja palveli Toulissa, jossa hänellä oli mahdollisuus jatkaa maalaamistaan. *Sotilaslääkäri* esittää Gleizesin rykmenttiin komennettua kirurgia, tri Lambertia, joka oli ennen sotaa opettanut Nancyn yliopistossa. Muotokuvaa varten tehdyt kaikki kahdeksan tutkielmaa ovat säilyneet, ja ne – yhtä lukuun ottamatta – kuuluvat Guggenheimin museon kokoelmiin.[1] *Sotilaslääkärin* muotokuvassa Gleizes on rytmittänyt huolellisesti toisiaan leikkaavat diagonaalit ja korostanut henkilöhahmon ääriviivoja ympyrän kaarien avulla. Taiteilija on kiinnittänyt huomiota valkoiseen lääkärintakkiin, tummiin hiuksiin, kulmakarvoihin ja viiksiin. Tyyliltään ja perusajatukseltaan *Igor Stravinskyn muotokuvalle* (1914) sukua oleva *Sotilaslääkäri* välittää mallistaan arvokkaan ja vakaan vaikutelman korostamatta silti nimenomaisesti tämän lääkärinammattia.
(V.E.B.)

1. Ks. A. Z. Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collections: Paintings 1880–1945*, New York 1976, s. 146–147

Gleizes, *Militärläkare*

Under sin militärtjänstgöring i det franska Toul under första världskriget hade Albert Gleizes fortfarande möjligheter att måla. I sin målning *Militärläkare* förevigade han dr. Lambert, en kirurg på kommendering i hans regemente, som tidigare undervisat vid universitetet i Nancy. Alla de åtta bevarade studierna för detta porträtt – frånsett ett – finns i Guggenheim-museets samlingar.[1] I detta porträtt har Gleizes omsorgsfullt arrangerat de varandra skärande diagonalerna och antytt figurens konturer med bågformade partier. I målningen har han fäst särskild vikt vid läkarens vita dräkt, mörka hår, ögonbryn och mustasch. *Militärläkare* är till stil och uppfattning besläktat med *Porträtt av Igor Stravinsky* från 1914 och förmedlar en värdig och allvarlig bild av modellen, utan att dock uttryckligen framhäva hans yrke.
(V.E.B.)

1. Se A. Z. Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collections: Paintings 1880–1945*, New York 1976, s. 146–147.

8. Marc Chagall
Sotilas juo (Le Soldat boit), 1911–12
Öljy kankaalle, 109,1 x 94,5
Solomon R. Guggenheim Museum 49.1211

8. Marc Chagall
Soldaten dricker (Le Soldat boit), 1911–12
Olja på duk, 109,1 x 94,5
Solomon R. Guggenheim Museum 49.1211

Chagall, *Sotilas juo*

Sotilas juo -maalauksessa kubismin vaikutus ilmenee selvästi kolmiulotteisten kuvauskohteiden muuttamisena tasoiksi sekä kuvatilan kaksiulotteisena sommitteluna. Lisäksi siinä on Chagallin 1912 vaiheilla syntyneille töille hyvin tunnusomaisia piirteitä: voimakkaat pysty- ja vaakasuorat sekä diagonaalit elementit, suurikokoisen ihmishahmon hallitsevuus ja rytmikkäiden eleiden tai yksityiskohtien korostaminen.

Teetä juova univormupukuinen sotilas on sijoitettu vastapäätä samovaaria ja etualalla pyörähtelevää pikkuruista tanssiparia. Kuva herättää eittämättä muistumia Venäjältä, vaikka teos onkin maalattu Pariisissa, jonne taiteilija oli asettunut vuoden 1910 loppukesästä. Chagall ei pyrkinytkään esittämään maailmaa totuudenmukaisesti tai logiikan sääntöjä noudattaen. Hän ei liioin yrittänyt kuvata arjen todellisuutta sellaisena kuin se oli. Päinvastoin hänen kiinnostuksensa kohdistui mielikuvituksen runolliseen ja irrationaaliseen maailmaan, jossa sadunomaisena näyttäytyvällä Venäjällä oli keskeinen sija.
(V.E.B.)

Chagall, *Soldaten dricker*

I målningen *Soldaten dricker* kan man skönja kubistisk påverkan i överföringen av volymer till plan och i det tvådimensionella bildrummet. Dessutom ingår drag typiska för Chagalls arbeten kring 1912: starka horisontaler, vertikaler och diagonaler, en dominerande mestadels i stort format återgiven människofigur och slutligen accentuerade rytmiska gester och detaljer.

Den uniformsklädde soldaten som dricker te har placerats mittemot samovaren och det i förgrunden dansande minimala paret. Bilden väcker onekligen minnen från Ryssland, även om Chagall målade den i Paris, där han hade slagit sig ner sensommaren 1910. Chagall eftersträvade inte att förmedla en sanningsenlig eller logisk bild av världen eller vardagens realiteter. I stället ägnade han sig åt fantasins lyriska och irrationella rike, som i hans tankar var knuten till Rysslands sagolika värld.
(V.E.B.)

Chagall

9. Marc Chagall
Pariisia ikkunasta (Paris par la fenêtre), 1913
Öljy kankaalle, 135,8 x 141,4
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 37.438

9. Marc Chagall
Parisisk utsikt (Paris par la fenêtre), 1913
Olja på duk, 135,8 x 141,4
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 37.438

Chagall, *Pariisia ikkunasta*

Vaikka Chagall maalasikin tämän työnsä Pariisissa, se ei esitä taiteilijan ateljeen ikkunasta avautuvaa todellista kaupunkimaisemaa. Kuvitteelliset sisä- ja ulkonäkymät nivoutuvat kankaalla erottamattomasti toisiinsa. Taustalla näkyy Pariisin symbolina kohoava Eiffel-torni, joka oli myös Chagallin ystävien Robert Delaunyn ja Blaise Cendrarsin suosima aihe. Laskuvarjohyppääjä, ihmispäinen kissa, januskasvoinen mies, ylösalaisin kulkeva juna, kyljelleen käännetty pariskunta kävelyllä – kaikki kuuluvat Chagallin mielikuvituspariisiin. Hylkäämällä näkyvän maailman todellisuuden taiteilija saattoi luoda laajemman, sisäisten mielikuvien todellisuuden, sillä – kuten hän sanoi – on pyrittävä "rakentamaan maalaus sisäisten näkyjen pohjalta" *(construire psychiquement un tableau)*.[1]
(V.E.B.)

1. Keskustelu Margit Rowellin kanssa helmikuussa 1974

Chagall, *Parisisk utsikt*

Parisisk utsikt är visserligen målad i Paris, men tavlan återger dock inte utsikten från Chagalls ateljéfönster. De fiktiva inre och yttre vyerna sammansmälter på duken på ett oupplösligt sätt. Eiffeltornet, som var ett återkommande motiv även för Chagalls vänner Robert Delaunay och Blaise Cendrars, står här som en symbol för Paris. Fallskärmshopparen, en katt med människohuvud, en janushövdad man, ett upp och nervänt tåg, ett på sida lagt promenerande par – allt detta ingår i Chagalls parisfantasi. Genom att bryta upp den logiska verkligheten skapade Chagall en mer omfattande psykisk realitet: det var viktigt för honom att "att bygga upp målningen på psykologisk grund" *("construire psychiquement un tableau")*.[1]
(V.E.B.)

1. Samtal med Margit Rowell i februari 1974

CHAGALL

10. Frantisek (Frank) Kupka
Väripintoja, alaston malli (Plans par couleurs, grand nu),
1909–10. Öljy kankaalle, 150,1 x 180,8
Solomon R. Guggenheim Museum
Rva Andrew P. Fullerin lahjoitus 68.1860

10. Frantisek (Frank) Kupka
Färgplan, naken modell (Plans par couleurs, grand nu),
1909–10. Olja på duk, 150,1 x 180,8
Solomon R. Guggenheim Museum
Donation av Mrs Andrew P. Fuller 68.1860

Kupka, *Väripintoja, alaston malli*

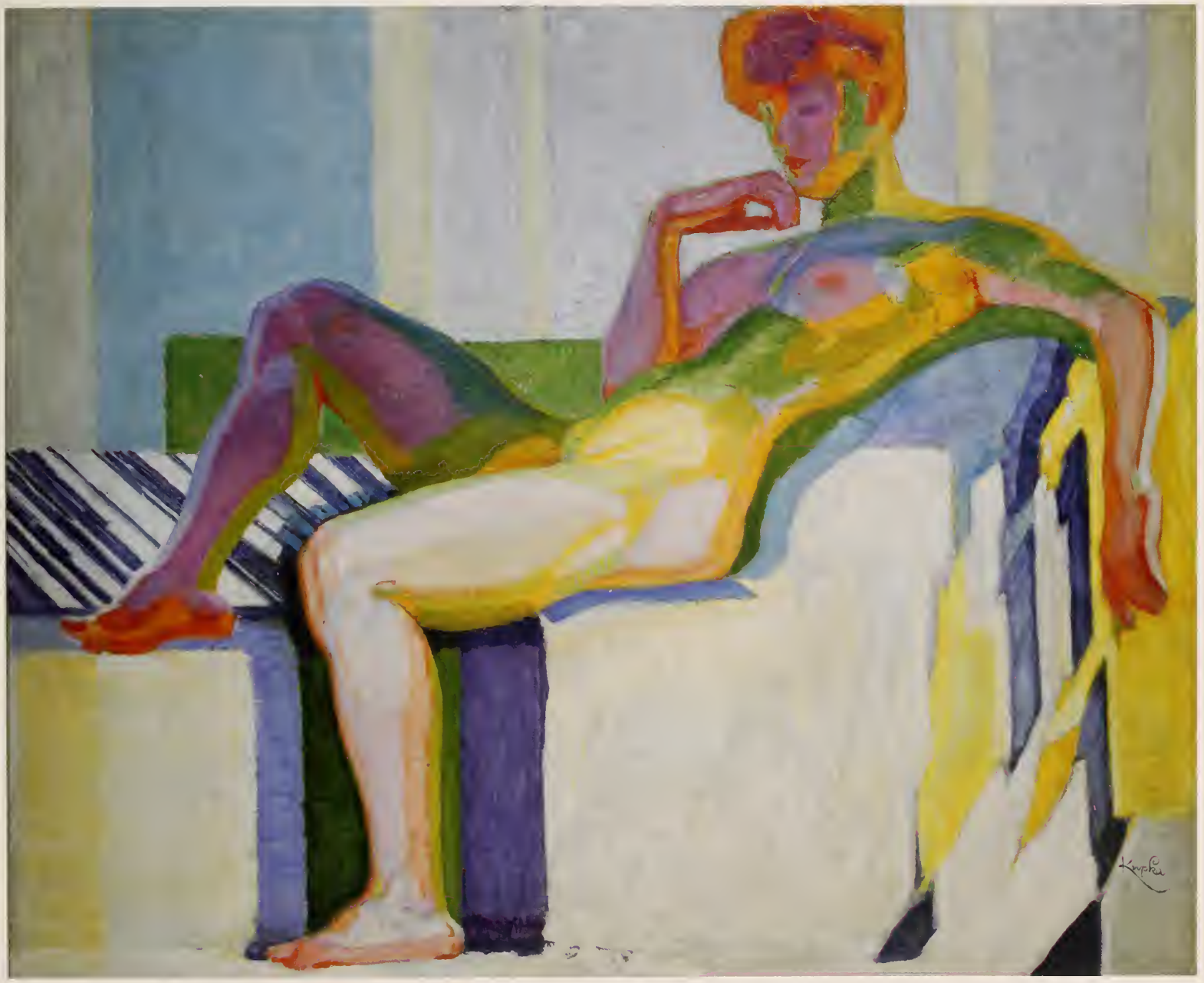
Kupka työskenteli tämän *Alaston malli* -aiheen parissa useita vuosia – vuodesta 1904 vuoteen 1909–10. Aiheesta on säilynyt yli 20 lyijykynä-, hiili- ja pastellitutkielmaa. Lopulliseen versioon verrattuna ne ovat äärimmäisen akateemisia. Vasta vuosien mittaan aihe taaksepäin nojaavasta alastomasta naisesta kehittyi väripinnoista koostuvaksi muotosommitelmaksi. Taiteilija on sijoittanut mallinsa interiööriin, jossa leposohva ja tausta yhdistyvät väripintojen järjestelmäksi. Mallin ääriviivoja ja plastisuutta Kupka tehostaa puolestaan punertavanvalkeilla, vihreillä ja purppuranvärisillä pinnoilla. Hän onkin myöhemmin todennut, että tämän teossarjan tavoitteena oli "konstruktion periaate, kuvan rakentaminen (...) väripintojen avulla".

Väriasteikon oranssin, keltaisen, ruusunpunaisen, violetin ja vihreän kirkkaina loistavat sävyt korostavat maalauksen rytmistä tilavaikutelmaa ja antavat sommitelmalle musikaalis-runollisen orfisen leiman. Työn valmistuttua Kupka merkitsi vuosina 1910–11 valmistelemaansa käsikirjoitukseen: "Me, joilla on nyt takanamme impressionistien saavutukset, kehitämme heidän pointillisminsa väripinnoiksi. Tiedämme varsin hyvin, ettei valoa ole mustassa ja valkoisessa, vaan sitä on värissä, enemmän tai vähemmän tieteellisessä komplementtiväriopissa." Tämä alastonkuva on avainteos tiellä kohti abstraktiota, ja siinä voidaan jo havaita viitteitä Kupkan myöhemmistä värikenttätutkimuksista.
(M.R.)

Kupka, *Färgplan, naken modell*

Kupka arbetade i flera år med temat *Naken modell*, från 1904 till 1909–10. Ett tjugotal skisser med detta motiv, i blyerts, kol och pastell har bevarats. I jämförelse med den slutliga versionen är dessa ytterst akademiska; det var först med åren som motivet med den bakåtlutande nakna kvinnan utvecklades till en långt driven formkomposition uppbyggd av färgplan. Interiören, bakgrunden och divanen, bildar ett system av plan framför vilket modellen placerats. Kupka framhäver modellens konturer och plasticitet med rödskiftande-vita, gröna och purpurfärgade ytor. Senare har han sagt, att målsättningen med denna serie arbeten var "konstruktionens princip, inordning av ett arbete (...) i plan genom färger."

Färgpaletten i lysande toner av orange, gult, rosa, violett och grönt framhäver den här skapade rytmiken i uppfattningen av det rumsliga och ger kompositionen en musikaliskt-lyrisk, orfisk karaktär. När arbetet slutförts noterade Kupka i sitt manuskript 1910–11: "Vi, som nu har bakom oss impressionismens insatser, utvecklar dess pointillism till färgplan; vi är medvetna om att det inte finns något ljus i svart och vitt, utan att det finns i färgen, i den mer eller mindre vetenskapliga läran om komplementfärger." Denna akt är ett nyckelverk på vägen mot abstraktion, som redan ger antydningar om Kupkas senare undersökningar av färgfält.
(M.R.)


Kupka

11. Raymond Duchamp-Villon
Maggy (Tête de Maggy), 1912
Pronssi, 71,1 x 33,2 x 29,8
Solomon R. Guggenheim Museum 57.1464

11. Raymond Duchamp-Villon
Maggy (Tête de Maggy), 1912
Brons, 71,1 x 33,2 x 29,8
Solomon R. Guggenheim Museum 57.1464

Duchamp-Villon, *Maggy*

Veistoksen malli Maggy oli surrealistisen runoilijan ja taidemaalarin Georges Ribemont-Dessaignesin vaimo. Maggyn aviomies oli tutustunut Duchamp-Villoniin ilmeisesti vuonna 1909 ja vieraili säännöllisesti tämän luona Puteaux'ssa. Taiteilija on työstänyt Maggyn ulkonevat kasvonpiirteet lähes karikatyyrinomaisesti. Huomio kiinnittyy heti muovailun, pintarakenteen, tarkkojen yksityiskohtien ja psykologisen tulkinnan puuttumiseen. Sen sijaan painopiste on veistoksellisten elementtien vuorovaikutuksessa. Vaikka *Maggy* muistuttaa tyylillisesti Duchamp-Villonin *Baudelairea*, se on kuitenkin huomattavasti pelkistyneempi ja muotokieleltään uudistunut. *Maggyn* selkeästi sylinterimäinen kaula, kaareva otsa, voimakkaasti kohotetut kulmakarvat sekä ulkonevat poskipäät ovat piirteitä, joista on jo viitteitä *Baudelairen* kasvoissa. *Maggyn* kasvonpiirteiden esitystapa ja veistoksen kubistinen ote tuovat selvästi mieleen Matissen *Jeanette*-pronssiveistokset, erityisesti kolmannen ja neljännen version, jotka ajoittuvat vuoden 1911 kevääseen tai syksyyn.

Maggyn kipsiversio (Duchamp-Villonin perikunta) ajoitetaan vuoteen 1912, minkä jälkeen se oli ensimmäistä kertaa yleisön nähtävissä vuonna 1914 Pariisissa (Galerie André Groult). Muita *Maggyn* pronssivaloksia on Washingtonissa (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) sekä Pariisissa (Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou).
(V.E.B.)

Duchamp-Villon, *Maggy*

Modellen för *Maggy* var gift med den surrealistiske diktaren och målaren Georges Ribemont-Dessaignes, som troligtvis blivit bekant med konstnären 1909 i Puteaux. Raymond Duchamp-Villon har utarbetat Maggys utskjutande ansiktspartier på gränsen till det karrikerade. Det är uppenbart att han helt avstått från en fortsatt modellering, en ytstruktur, exakta detaljer och en psykologisk tolkning. Tyngdpunkten ligger däremot i elementära volymer och en formell växelverkan mellan dessa. Stilistiskt står *Maggy* nära Duchamp-Villons *Baudelaire*, men förenklad och ny i formspråket. *Maggys* utpräglat cylinderformade hals, den välvda pannan, de markerade ögonbrynen och de höga kinderna kan även ses i *Baudelaire*. Sättet att teckna *Maggys* ansiktsdrag och strukturens kubistiska grepp påminner starkt om Matisses bronser *Jeanette*, i synnerhet om den tredje och fjärde versionen, som dateras till våren eller hösten 1911.

Gipsversionen av *Maggy* (konstnärens kvarlåtenskap) dateras till år 1912, och den visades första gången för publiken år 1914 på Galerie André Groult i Paris. Andra bronsavgjutningar av *Maggy* finns i Washington D.C. (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) och i Paris (Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou).
(V.E.B.)

12. Kazimir Malevitsh
Aamu maaseudulla lumituiskun jälkeen (Utro posle vjugi v derevne), 1912. Öljy kankaalle, 80,7 x 80,8
Solomon R. Guggenheim Museum 52.1327

12. Kazimir Malevitj
Morgon i byn efter snöstorm (Utro posle vjugi v derevne), 1912. Olja på duk, 80,7 x 80,8
Solomon R. Guggenheim Museum 52.1327

Malevitsh, *Aamu maaseudulla lumituiskun jälkeen*

Maalauksessaan *Aamu maaseudulla lumituiskun jälkeen* Malevitsh osoittaa mestarillisen kykynsä käsitellä mitä erilaisimpia värejä ja muotoja. Tyylillisesti teos havainnollistaa oivallisesti Venäjällä 1910-luvun alussa syntynyttä uutta suuntausta – kubofuturismia. Figuureja pidetään jatkona Malevitshin uusprimitivististen maalausten laatukuvamaisille ihmistyypeille. Ne tuovat selvästi mieleen Fernand Léger'n taiteen, johon Malevitsh oli mahdollisesti tutustunut Moskovassa helmikuussa 1912 pidetyssä näyttelyssä tai sitten hän oli nähnyt niistä kuvia. Tätä vaihetta Malevitshin kehityksessä pidetään merkittävänä etappina hänen tiellään kohti abstraktiota ja suprematismia.

Mutta Malevitshin taiteelle ei tehdä oikeutta, jos sen poliittinen ulottuvuus jätetään vaille huomiota. Taiteilija oli lähtöisin vaatimattomista oloista, ja omaelämäkerrallisista kuvauksista käy selvästi ilmi, että elävät muistot maaseudulla vietetystä lapsuudesta saivat korvata muodollisten taideopintojen vaillinaisuuden. *Aamu maaseudulla lumituiskun jälkeen* osoittaa, kuinka Malevitshin työllä ja vaivalla hankkiman hienon ammattitaidon taustalla oli erehtymättömästi venäläinen kokemusmaailma. Jos uskomme siihen, että taiteesta voi lukea tulevaisuuden ennusmerkit, niin ei voi olla pelkkä sattuma, että lokakuun vallankumouksen lähestyessä Malevitsh valitsi toistuvasti aiheikseen venäläisiä talonpoikia.
(C.L.)

Malevitj, *Morgon i byn efter snöstorm*

Morgon i byn efter snöstorm är på grund av den suveräna bearbetningen av olika färger och former ett skolexempel på den så kallade kubofuturismen, en specifikt rysk stilriktning som då höll på att utvecklas. Figurerna sägs vara en fortsättning på de genretyper Malevitj presenterat i sina neoprimitivistiska arbeten. Av allt att döma stöder konstnären sig på verk av Fernand Léger, som han troligtvis sett utställda i Moskva i februari 1912 eller åtminstone blivit förtrogen med genom reproduktioner. Denna period i Malevitjs konstnärskap ses som en verkligt betydelsefull etapp på hans väg mot abstraktion och suprematism.

Man gör dock ej Kazimir Malevitjs konst rättvisa om dess politiska dimension ej uppmärksammas. Malevitj kom från anspråkslösa förhållanden, och i självbiografiska skildringar framgår det klart, att levande minnesbilder från barndomen på landsbygden kompenserade bristfälliga formella konststudier. *Morgon i byn efter snöstorm* är åskådligt bevis på att de fina professionella färdigheter, som Malevitj med stor möda tillägnat sig, omisskännligt var rotade i ryska erfarenheter. Om påståendet gällande konstens profetiska kvalitet håller streck, kan det inte vara enbart en slump, att Malevitj just före Oktoberrevolutionen om och om igen valde den ryske bonden till sitt motiv.
(C.L.)

13. Constantin Brancusi
Noita (La Sorcière), 1916–24
Puu, korkeus 100 cm
Solomon R. Guggenheim Museum 56.1448

13. Constantin Brancusi
Häxa (La Sorcière), 1916–24
Trä, höjd 100 cm
Solomon R. Guggenheim Museum 56.1448

Brancusi, *Noita*

Vaikka veistokseen on merkitty vuosiluku 1916, se oli keskeneräinen vielä useita vuosia myöhemmin, kuten Brancusin ateljeesta otetut kuvat osoittavat. Taiteilija oli tottunut työskentelemään pitempiä aikoja yhden työn parissa ja – kuten tässäkin tapauksessa – veistämään suoraan materiaaliin. Noidan kasvot nousevat esiin puun kuvioinnista, ja näemme taakse kallistuvan suipon hupun ja liehuvan viitan. Työstäessään tätä veistosta Brancusin mielessä ovat luultavasti olleet romanialaiset ja ranskalaiset kansansadut noita-aiheineen.

Hän on jättänyt *Noitaa* varten valitsemansa puupölkyn yhdeksi kappaleeksi ja edennyt työssään sen mukaan, miten oksat ovat kasvaneet rungosta. Massojen epäsymmetriseen ryhmitykseen perustuva moniosainen veistos seisoo hoikan jalan varassa säilyttäen silti täydellisen tasapainonsa.
(V.E.B.)

Brancusi, *Häxa*

Även om skulpturen bär dateringen 1916, förblev den halvfärdig ännu flera år senare, vilket man kan se på fotografier tagna i Brancusis ateljé. Konstnären brukade arbeta längre tider på sina verk, såsom även i detta fall, när han skulpterade direkt i materialet. Häxans ansikte växer fram ur träets ådring; vi ser hennes spetsiga huva spreta upp bakåt och den fladdrande capen. Brancusi har under arbetets gång troligen haft häxor i rumänska och franska folksagor i tankarna.

Det trä han valt för *Häxan* har han bibehållit i ett stycke och har vid utsnidandet rättat sig efter kvistarnas placering på stammen. Den plastiska skulpturen vilar i detta komplexa, asymetriska arrangemang på ett smalt fundament och är trots allt i fullständig balans.
(V.E.B.)

14. Henri Matisse
Laurette (L'Italienne), 1916
Öljy kankaalle, 116,7 x 89,5
Solomon R. Guggenheim Museum 82.2946

14. Henri Matisse
Laurette (L'Italienne), 1916
Olja på duk, 116,7 x 89,5
Solomon R. Guggenheim Museum 82.2946

Matisse, *Laurette*

Vuoden 1915 lopusta vuoteen 1917 italialainen Laurette oli Matissen mallina. Hän maalasi Laurettesta noin 40 työn sarjan muoto- ja alastonkuvia – milloin yksin, milloin kahden sisarensa seurassa. Matissen ikuistamana hän ei ollut koskaan samanlainen, sillä ilmeet ja temperamentti vaihtelivat jatkuvasti. Teokset syntyivät heti Matissen ensimmäisen Nizzan-kauden jälkeen joulukuussa 1915. *Laurette* on todennäköisesti sarjan ensimmäinen työ. Se on maalattu Matissen omalla "kubistisella" tyylillä väriasteikon pelkistyessä sinisen ja vihreän sävyihin. Myöhemmistä muotokuvista poiketen, joissa Laurette on kuvattu uhkeana ja aistillisena haareminaisena, tässä työssä taiteilija kuvaa tytön arkista harmaansinistä taustaa vasten – hentona, hoikkana ja suoraryhtisenä.

Matisse, *Laurette*

Italienskan Laurette var från slutet av år 1915 till 1917 modell för Matisse. Konstnären målade henne i en serie omfattande cirka 40 porträtt och nakenstudier, än ensam än tillsammans med hennes båda systrar. På Matisse målningar är hon aldrig likadan, uttryck och temperament växlar. Dessa arbeten kom till strax efter Matisse återkomst från sin första vistelse i Nice i december 1915. *Laurette* är möjligen det första arbetet i denna serie. Det är målat i Matisse egna "kubistiska" stil, i en palett reducerad till blå och gröna toner. I motsats till senare porträtt, där Laurette avbildats som en yppig och sinnlig odalisk, ger han här en annan bild av flickan mot en vardaglig gråblå bakgrund – späd, smal och rakryggad.

15. Amedeo Modigliani
Alaston (Nu), 1917
Öljy kankaalle, 73 x 116,7
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 41.535

15. Amedeo Modigliani
Akt (Nu), 1917
Olja på duk, 73 x 116,7
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 41.535

Modigliani, *Alaston*

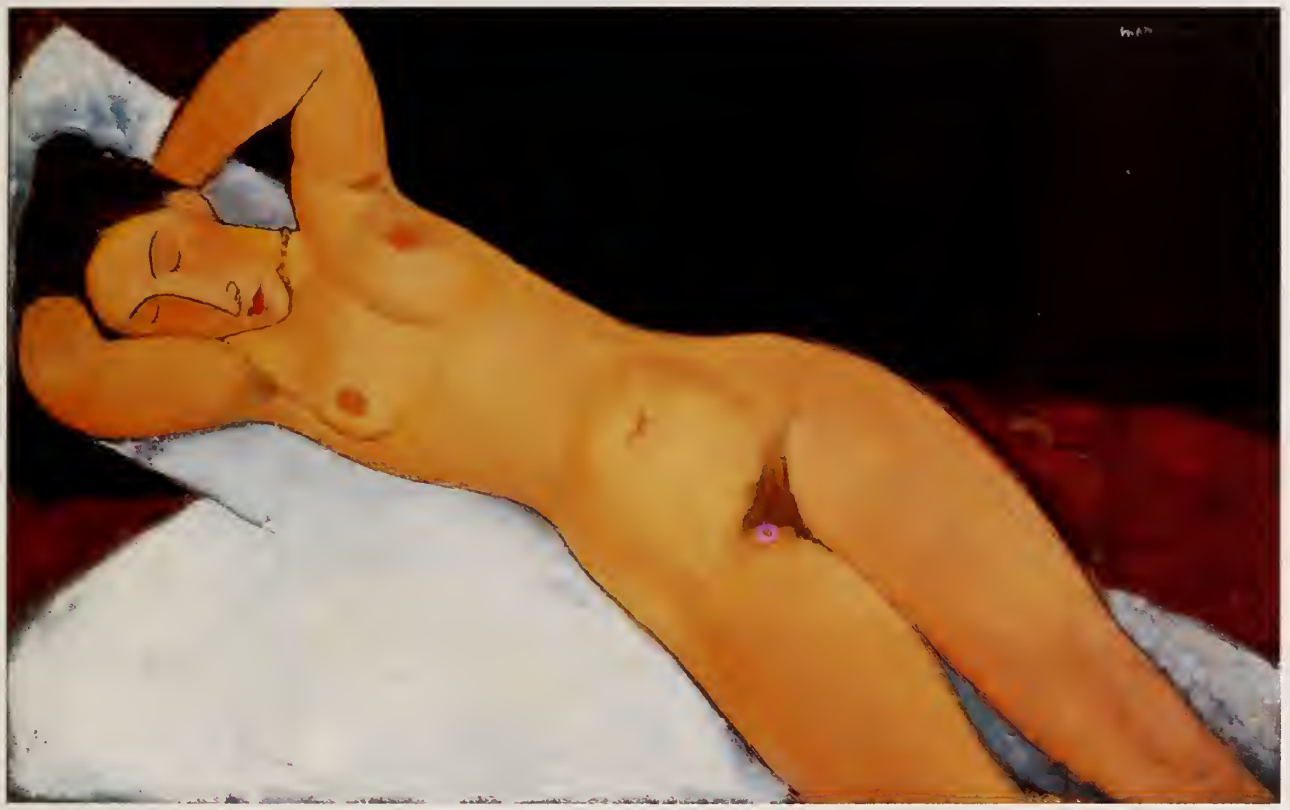
Modigliani tuo eteemme nukkuvan alastoman naisen. Toisin kuin hänen monissa muissa alastonkuvissaan, naisen katse ei kohdistu tässä työssä katsojaan. Vuosina 1916–1919 Modigliani maalasi noin 26 alastonkuvaa. Kun alastonkuvien sarja oli joulukuussa 1917 esillä Berthe Weillin galleriassa (mukana mahdollisesti myös tämä Guggenheimin museon maalaus), poliisi julisti kuvat epäsiveellisiksi ja sulki näyttelyn.

Modiglianin nukkuva nainen vaikuttaa sulkeutuneelta ja aistilliselta eikä tunnu tiedostavan katsojan läsnäoloa. Hänen vartalonsa lämmintä ihonväriä korostaa toisella puolella tumma tausta, toisella puolella valkea peite. Hänen pikemminkin tyylitellyt kasvonsa muodostavat kontrastin vartalon plastisesti pyöristetyille muodoille.
(V.E.B.)

Modigliani, *Akt*

Modigliani ställer oss inför en sovande naken kvinna. I motsats till vad som är fallet i många andra av hans aktstycken ser kvinnan här ej på den betraktande. Åren 1916–1919 målade Modigliani cirka 26 kvinnliga akter. När en serie akter i december 1917 ställdes ut på Galerie Berthe Weill (möjligen även detta Guggenheim-verk), förkunnade polisen att dessa var obscena och stängde utställningen.

Modiglianis sovande kvinna verkar sluten, sinnlig och helt omedveten om betraktarens närvaro. Den varma hudfärgade tonen på hennes kropp framhävs på den ena sidan av den mörka bakgrunden, och på den andra genom det vita underlaget. Det nästan stiliserade ansiktet kontrasterar mot den plastiskt modellerade kroppen.
(V.E.B.)



Ekspressionismi
Expressionism

16. Franz Marc
Poika ja karitsa (Knabe mit Lamm), 1911
Öljy kankaalle, 88 x 83,8
Solomon R. Guggenheim Museum 48.1172x503

16. Franz Marc
Pojke med lamm (Knabe mit Lamm), 1911
Olja på duk, 88 x 83,8
Solomon R. Guggenheim Museum 48.1172x503

Marc, *Poika ja karitsa*

Franz Marcin ajatukset ekspressiivisestä värien symboliikasta olivat jo kypsyneet vuoden 1911 alussa. Todennäköisesti samoihin aikoihin hän sai valmiiksi maalauksensa *Poika ja karitsa*. Edellisen vuoden joulukuussa hän oli kirjoittanut ystävälleen August Mackelle, että silloin kun vihreä on otettu mukaan maalaukseen, "ikuisesti aineellista, brutaalia punaista on mahdotonta enää koskaan täysin taltuttaa".[1] Mitä tulee tämän teoksen loistaviin väreihin, toteamus on sangen oikeaan osuva. Maalauksessa näemme oranssinpunaisen paimenen – kalpeanvihreän karitsan painosta kumarana – kahlaamassa sinisen ja sinivihreän virran poikki. Ilmeettömästi alaspäin katsova vanttera, punertavaihoinen poika, näyttää ikään kuin juuttuneen ponnisteluissaan kahden vihreän elementin – taakkana olevan karitsan ja rajusti virtaavan veden – väliin. Hänellä ei näy olevan ulospääsyä sommitelman kierteestä, joka alkaa veden pyörteistä, jatkuu ruusunpunaisten ja violetinväristen kallioiden kaarevissa muodoissa ja päättyy uupuneen eläimen köyristyneeseen selkään. Vasemmalla alhaalla virta ryöppyää vaahtopäänä arabeskin pyörteessä, mikä tuo mieleen vuosisadan vaihteen münchenläiset jugend-aiheet.

Aihe laumaansa suojelevasta paimenesta tavataan jo antiikin taiteessa, ja se lienee vedonnut Franz Marcin hartaaseen uskonnollisuuteen sekä hänen syvälliseen suhteeseensa eläimiin. Kuva-aiheen vasikankantaja *moschophoros*, joka on heittänyt uhrieläimen olalleen, on muinaiskreikkalaista perua. Se esiintyi alkukristillisenä aikana hyvän paimenen hahmossa, joka symboloi Kristusta vapahtajana. Kreikkalaisista ja kristillisistä esikuvista poiketen paimen on Franc Marcin töissä alasti ja viittannee kauemmas esihistorialliseen aikaan. Hänen maalauksiensa ekspressiivinen muoto ja värien symboliikka luovat animistisia luonnonkuvauksia, joissa on arkaais-myyttisiä piirteitä. Maalaus *Poika ja karitsa* viitannee peitellysti uhrikuolemaan ja pelastukseen.
(J.R.W.)

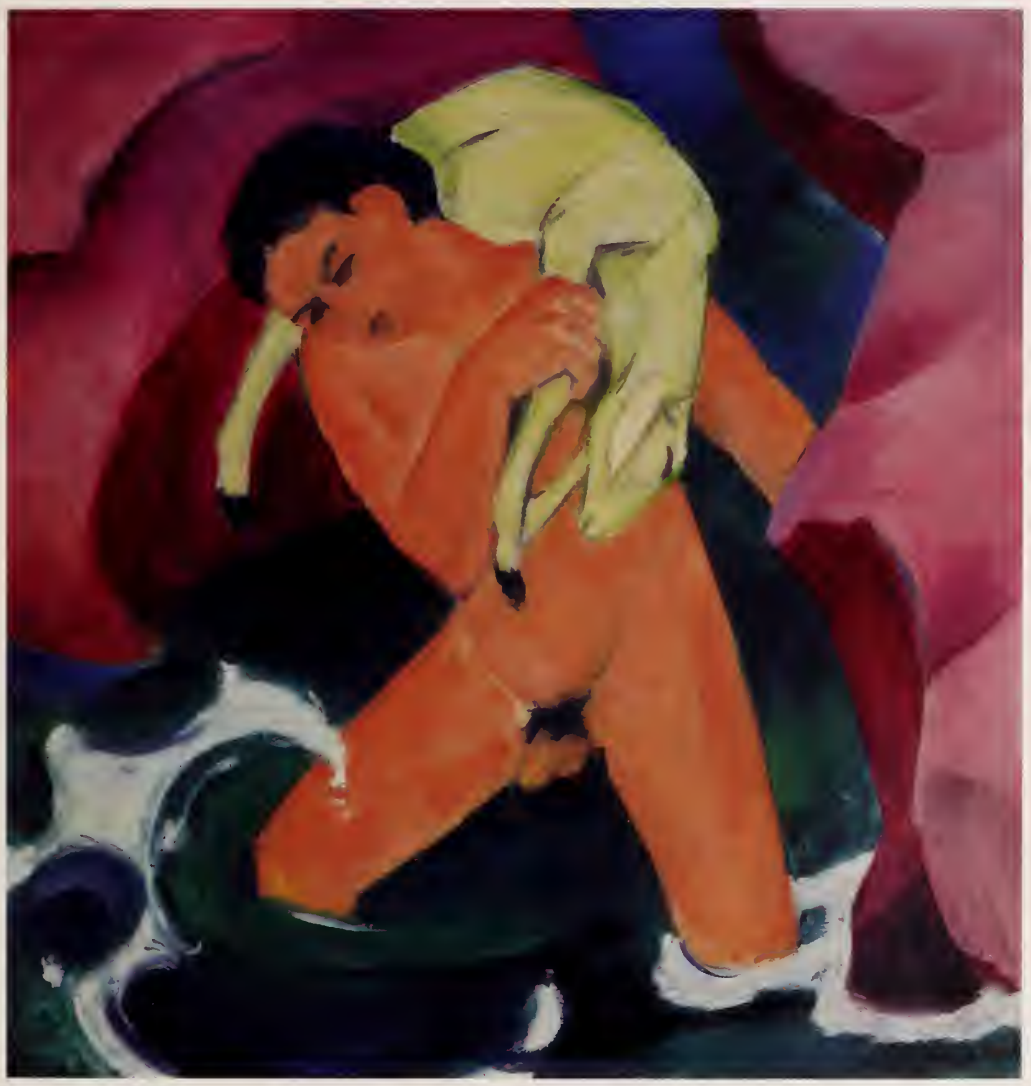
1. W. Macke (toim.), *August Macke – Franz Marc, Briefwechsel*, Köln 1964, s. 28

Marc, *Pojke med lamm*

Marc hade redan etablerat sina ideer om expressiv färgsymbolik när han, troligen i början av år 1911, slutförde målningen *Pojke med lamm*. I december föregående år hade han skrivit till sin vän August Macke, att när grönt en gång förs in i bilden, "får du aldrig det evigt materiella, brutala röda att helt lugna ner sig".[1] Detta konstaterande kan väl anpassas på de lysande färgerna i detta verk, föreställande en ung herde målad i rödorange – böjd under det blekgröna lammets vikt – vadande över en å i strömmar av blått och blågrönt. Den rödskiftande, bastant byggda pojken med det uttryckslösa nedböjda ansiktet ger intryck av att för evigt ha stannat upp inför en yttersta fysisk ansträngning, fångad mellan två gröna, bördan av lammet och tyngden i det strömmande vattnet. Kompositionen griper honom i en evig cirkel, som börjar i vattnets virvlar, fortsätter i de avrundade röda och violetta bergsformerna och slutar i det kraftlösa djurets böjda rygg. Nere till vänster häver sig en skummande våg i en arabesk, frammanande jugendstilens motiv från sekelskiftets München.

Motivet med herden skyddande sin hjord finner vi redan i antiken och det torde ha tilltalat Franz Marcs innerliga andlighet och hans djupa känsla för djur. Bildmotivet med den forngrekiska kalvbäraren, *moschophoros*, som bär offerdjuret på sina skuldror, levde vidare i tidig kristen tid i den gode herdens gestalt och ger en symbolisk bild av Kristi frälsande kraft. I motsats till grekiska och kristna förebilder är Franz Marcs herde naken och ger intryck av att hänvisa till ett mer forntida förgånget. Den expressiva formen och koloristiska symboliken skapar animistiska naturskildringar, vilket ger motiven arkaisk-mytiska drag, medan man i målningen *Pojke med lamm* dessutom kan se anknytning till offerdöd och frälsning.
(J.R.W.)

1. W. Macke (red.), *August Macke – Franz Marc, Briefwechsel*, Köln 1964, s. 28



17. Franz Marc
Keltainen lehmä (Gelbe Kuh), 1911
Öljy kankaalle, 140,5 x 189,2
Solomon R. Guggenheim Museum 49.1210

17. Franz Marc
Gul ko (Gelbe Kuh), 1911
Olja på duk, 140,5 x 189,2
Solomon R.Guggenheim Museum 49.1210

Marc, *Keltainen lehmä*

Eteläbaijerilaisessa Sindelsdorfissa maalattu *Keltainen lehmä* oli esillä Der Blaue Reiter -ryhmän ensimmäisessä näyttelyssä, joka avattiin 18. joulukuuta 1911 Münchenissä. Teos on varhainen esimerkki Marcin kypsästä tyylistä. Lehmän plastinen, selvästi massiivinen kuvaustapa osoittaa, miten päättäväisesti Marc on tässä maalauksessa jättänyt taakseen aikaisemmat naturalistiset kokeilunsa ja on jo matkalla kohti abstraktiota.

Myös värien käytössä Marc on loitontunut kauas alkuajoistaan. Kypsän Marcin väreillä on symbolista arvoa, ja niitä on tarkasteltava rinnan hänen teorioidensa kanssa. Kirjeessään August Mackelle joulukuussa 1910 Marc kirjoitti: "Sininen on maskuliininen – kova, väkevä, henkinen ja älyllinen. Keltainen on naisellinen, hellä, iloinen ja aistillinen. Punainen merkitsee materiaa, se on brutaali ja raskas väri, joka edellä mainittujen on taistelemalla päihitettävä!" Marcin *Keltaista lehmää* voidaan näin ollen pitää iloisuuden ja elämänilon kuvauksena. Maalauksen voimakas värikkyys herätti 1911 niin hyväksyntää kuin tuohtumustakin. Theodor Däubler, ekspressionistinen runoilija, on sanonut Marcin *Keltaisesta lehmästä*, että se "kantaa pisaran aurinkoa sielussaan". Myös Walter Mehring kirjoitti hyväksyvästi Marcin "mylvivästä lehmänkeltaisesta". Kubin sitä vastoin kertoi, että Der Blaue Reiter -ryhmän näyttelyssä oli kävijöitä, jotka halusivat tietää, "millaista maitoa tämä lehmä lypsää". Myös huhtikuussa 1913 Preussin edustajakamarissa käytiin keskustelua Marcin *Keltaisesta lehmästä*. Sen katsottiin edustavan taidetta, joka provosoivasti hylkää tosiasioiden maailman. Theodor Däublerin toteamus "Keltainen lehmä näkee maailman sinisenä" ilmaisi osuvasti, kuinka Marcin eläinaihe koettiin aikoinaan erityisesti ekspressionistisen, epäsovinnaisen elämäntunteen kapinalliseksi vertauskuvaksi. *Keltaisesta lehmästä* on säilynyt öljyväriluonnos, joka on eräässä yksityiskokoelmassa, ja samanlainen keltainen lehmä esiintyy myös maalauksessa *Lehmiä punaisia, vihreitä, keltaisia* (1912, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).
(V.E.B.)

Marc, *Gul ko*

Gul ko, målad i Sindelsdorf i södra Bayern var med på Der Blaue Reiters första utställning, som öppnades den 18 december 1911 i München. Målningen är ett tidigt exempel på Marcs mogna stil. Den plastiska, klart kroppsliga framställningen av kon visar hur målmedvetet Marc här lämnat bakom sig tidigare naturalistiska experiment och kommit fram till en mera abstraherad bilduppfattning.

Även i användningen av färg har Marc här fjärmat sig långt från det inledande skedet. Färgerna hos den mogne Marc har symbolvärde och måste ses i samband med hans teori. I december 1910 skrev Marc i ett brev till August Macke: "Blått är en manlig princip, sträng, hård, andlig och intellektuell. Gult är en kvinnlig princip, öm, glad och sinnlig. Rött är materie, brutalt och tungt och den färg som de andra alltid får lov att bekämpa och besegra!" Marcs *Gul ko* kan således ses som en framställning av glädje och livslust. Målningens starka färgskala väckte år 1911 såväl gillande som ilska. Den expressionistiske lyrikern Theodor Däubler har sagt om Marcs *Gul ko*, att "den bär en droppe sol i sin själ". Även Walter Mehring skrev positivt om Marcs "råmande kogula". Kubin berättade däremot om besökare på Der Blau Reiters utställning som som ville veta "hurudan mjölk denna ko producerar". Efter en debatt i den preussiska deputerandekammaren 1913 blev Marcs *Gul ko* begreppet för den konst, som provocerande lämnar den reella världen obeaktad. "Den gula kon ser världen i blått" är en formulering med vilken Theodor Däubler träffande uttryckt varför Marcs djurbilder då kunde bli den upproriska sinnebilden för ett expressionistiskt känsloläge, obekymrad om konventionen. Det finns en skiss i olja av *Gul ko* i en privatsamling. Samma tema förekommer även på den år 1912 målade *Kor röda–gröna–gula* som finns i Städtische Galerie im Lenbachhaus i München.
(V.E.B.)

18. Wassily Kandinsky
Sininen vuori (Der blaue Berg), 1908–09
Öljy kankaalle, 106 x 96,6
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 41.505

18. Wassily Kandinsky
Det blå berget (Der blaue Berg), 1908–09
Olja på duk, 106 x 96,6
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 41.505

Kandinsky, *Sininen vuori*

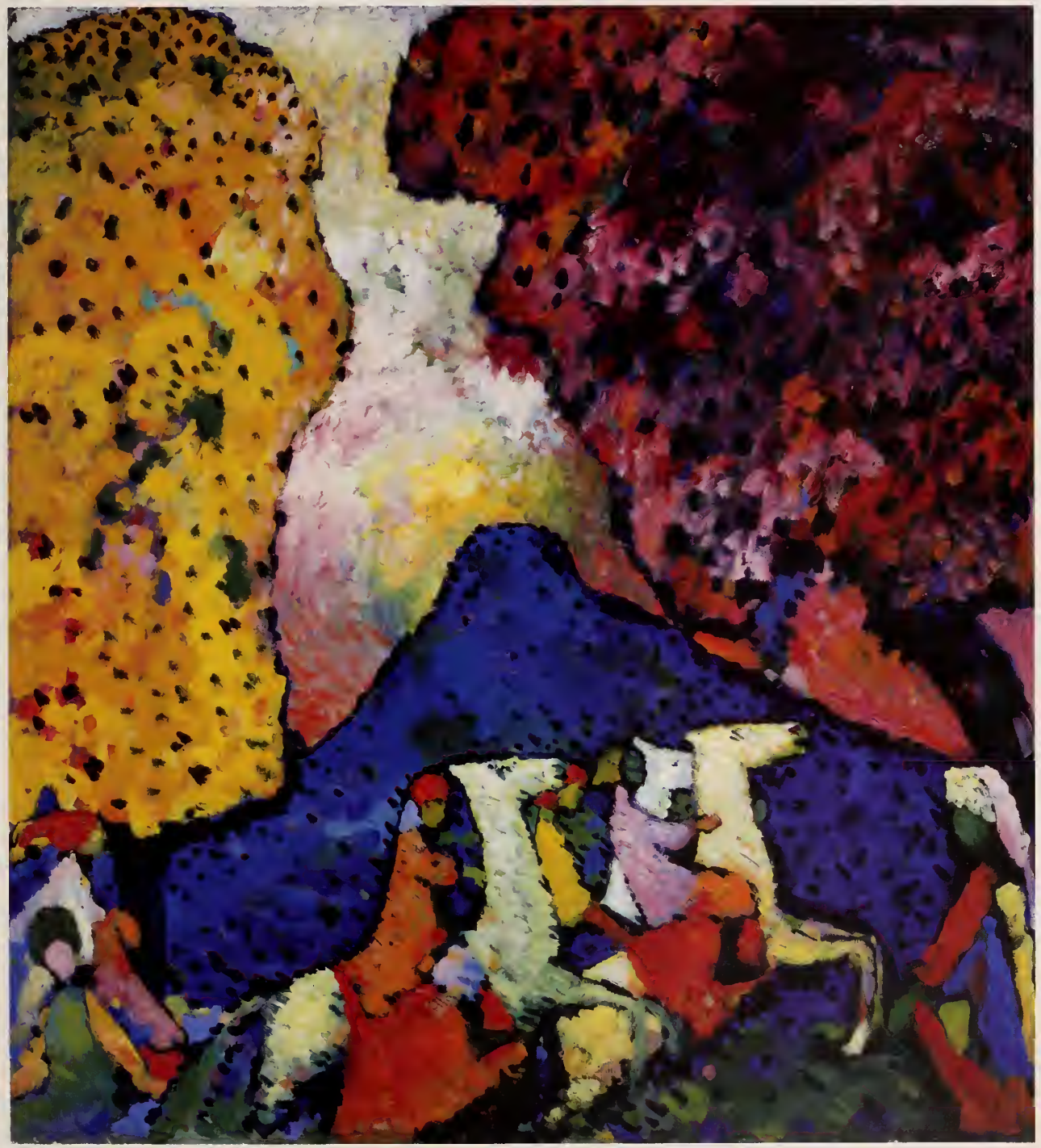
Vuonna 1908 Kandinsky oli jo tutustunut Paul Gauguinin, Vincent van Goghin, Nabis-ryhmän sekä Henri Matissen ja muiden fauvistien teoksiin. Kandinskyn maalauksissa näkyi myös jugendin ja kirkollisten lasimaalausten vaikutus. *Sininen vuori* on maalattu vuosina 1908–09, jolloin Kandinskyn tuotannossa oli jo havaittavissa siirtymistä kohti abstraktiota. Teos on tosin vielä tulkittavissa esittäväksi, mutta yksittäiset muodot ovat siinä jo hyvin abstrakteja. Kaksiulotteiset siniset, punaiset ja keltaiset muodot korostavat nousevaa sommitelmaa.

Vaikka yhden ratsastajan aihe alkoi esiintyä Kandinskyn taiteessa jo 1902, niin kolme ratsastajaa ja vuori -aihe oli keskeisessä asemassa hänen tuotannossaan aina vuoteen 1913.
(V.E.B.)

Kandinsky, *Det blå berget*

År 1908 såg Kandinsky verk av Paul Gauguin, Vincent van Gogh, gruppen Nabis och Henri Matisse samt andra fauvister. Kandinskys arbeten visar även anknytning till jugend och kyrkliga glasmålningar. *Det blå berget* kom till åren 1908–09, under en övergångsperiod i Kandinskys konst. Detta verk kan visserligen ännu tolkas som föreställande, men de enskilda formerna är redan långt abstraherade. Formerna i plana blå, röda och gula ytor framhäver kompositionens stigande trend.

Motiv med en ryttare förekom redan år 1902, men temat tre ryttare på ett berg hade en central ställning i Kandinskys produktion fram till 1913.
(V.E.B.)



19. Wassily Kandinsky
Improvisaatio 28 (toinen versio), 1912
Öljy kankaalle, 111,4 x 162,1
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 37.239

19. Wassily Kandinsky
Improvisation 28 (andra versionen), 1912
Olja på duk, 111,4 x 162,1
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 37.239

Kandinsky, *Improvisaatio 28 (toinen versio)*

Kandinskyn teosten nimien vaihtuminen kirjallisista musikaalisiin – hän kutsui niitä Impressioiksi, Improvisaatioiksi, Kompositioiksi – oli seurausta hänen tiiviimmästä työskentelystään abstraktien muotojen kanssa vuonna 1911. Improvisaatioita olivat hänen mielestään "pääasiassa tiedostamattomat ... sisäisen luonteen tapahtumien ilmaukset".[1] Tosin Kandinsky piti maalaustaiteessa abstraktiota parhaana keinona ilmaista taiteilijan henkistä rikkautta ja osoittaa muutoin näkymättömän sisäisen maailman olemassaoloa. Hän oli kuitenkin tietoinen siitä, että tämänkaltaisen tyylin oli kehityttävä hitaasti, jotta sen sanoma avautuisi yleisölle. Tutkielmassaan *Taiteen henkisestä sisällöstä* Kandinsky esitti, että komposition keskeiset kuva-aiheet on kätkettävä, verhottava ja pelkistettävä tuskin tunnistettaviksi. Tosin hän myönsi, että "olemme nykyjään vielä lujasti sidoksissa ulkonaiseen luontoon ja meidän on ammennettava siitä *muotomme*", mutta toisaalta maalaus saattoi kätkeä sisäänsä kuvakonstruktion, "joka on ... kuvasta huomaamatta ilmenevä ja siis enemmän sielulle kuin silmälle tarkoitettu" [2]

Kandinskyn kaikkien improvisaatioiden tapaan on myös tässäkin *Improvisaatio 28:n* toisessa versiossa Johanneksen ilmestyksen mukaisia apokalyptisia näkyjä. Toisiaan syleilevä pari, hehkuva auringonkehrä, alttarikynttilät, vene, aallot, käärme ja kenties tykit – kuvaelementit, jotka korostuvat vielä selvemmin tämän maalauksen esityössä (The Hilla von Rebay Foundation) – alkavat vähitellen piirtyä tästä maalauksesta, joka ensin näyttää täysin abstraktilta, dynaamisten viivojen ja näennäisen mielivaltaisesti sijoitettujen väriläikkien muodostamalta sommitelmalta. Läpinäkyvät putkimaiset muodot halkovat kuvaa pystysuunnassa ja jakavat sen kahteen osaan. Oikeanpuoleisen osan syleilevä pari, aurinko ja kynttilä voisivat symboloida toivon ja pelastuksen tulevaisuutta joskus jälkeen apokalyptisen vedenpaisumuksen, johon viittaavat puolestaan vasemmalla näkyvät aallot ja tykit.
(N.S.)

1. Wassily Kandinsky, *Taiteen henkisestä sisällöstä*, Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki 1988, 2. painos (suom. Marjut Kumela saksankielisestä alkuteoksesta *Über das Geistige in der Kunst*), s. 130. 2. Ibid., s. 106, 117.

Kandinsky, *Improvisation 28 (andra versionen)*

Övergången från litterära till musikaliska titlar på Kandinskys verk – Impressioner, Improvisationer, Kompositioner – utmärker det skede när han år 1911 allt mer börjar arbeta med abstrakta former. Han beskrev sina improvisationer som "huvudsakligen omedvetna ... uttryck för en inre process".[1] Visserligen ansåg Kandinsky att abstrakt måleri var det bästa sättet att uttrycka konstnärens innersta rikedom och visa förekomsten av en annars osynlig andlig sfär, men han var dock medveten om, att detta slags stil måste utvecklas långsamt, för att dess budskap skulle öppna sig för publiken. I sin bok *Om det andliga i konsten* talar han för beslöjandet och förenklandet av bildelement, så att kompositionens väsentliga delar knappast går att känna igen. Visserligen "är vi ännu fast knutna till den yttre naturen och därur måste vi ösa våra *former*", men det finns dock ett dolt sätt att konstruera, "som obemärkt kommer ur bilden och således snarare är riktat till själen än till ögat".[2]

Såsom även i Kandinskys alla andra improvisationer förekommer även i *Improvisation 28* (andra versionen) apokalyptiska motiv enligt Johannes uppenbarelse: ett omfamnande par, en glödande solskiva, altarljus, en båt, vågor, en orm och eventuellt kanoner – alla dessa element, som visserligen syns ännu tydligare på skissen till denna målning (The Hilla von Rebay Foudation), stiger småningom fram ur den av dynamiska linjer och skenbart godtyckligt utplacerade färgklickar uppbyggda kompositionen som först verkar vara helt abstrakt. De genomskinliga röraktiga formerna klyver bilden vertikalt och delar den i två delar. Det omfamnande paret, solen och altarljusen på den högra sidan kunde symbolisera framtida hopp och befrielse, som följer efter den vänstra sidans apokalyptiska översvämning skildrad i form av vågor och kanoner.
(N.S.)

1. W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (första upplagan i München 1911, daterad 1912), Bern 1952, s. 142
2. Ibid., s. 117, 129.

20. Wassily Kandinsky
Valkoreunainen sommitelma (Bild mit weißem Rand),
toukokuu 1913. Öljy kankaalle, 140,3 x 200,3
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 37.245

20. Wassily Kandinsky
Komposition med vit kant (Bild mit weißem Rand),
maj 1913. Olja på duk, 140,3 x 200,3
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 37.245

Kandinsky, *Valkoreunainen sommitelma*

Kirjoittamassaan esseessä *Valkoreunaisesta sommitelmasta* Kandinsky totesi työstäneensä siinä tuoreita matkavaikutelmiaan palattuaan Moskovasta. Kolmen hevosen eli troikan selät vasemmalla ylhäällä ovat suora viittaus venäläiseen taustaan. Keskeinen motiivi on ratsailla oleva ritari (Pyhä Yrjänä), joka käy pitkän valkoisen peitsensä kanssa vasemmalla alhaalla olevan lohikäärmeen kimppuun. Tämä kuva-aihe, kuten monet muutkin, joita Kandinsky käytti viimeistä tuomiota, ylösnousemusta ja kaikkien pyhien päivää esittävissä teoksissaan, on selvästi tunnistettavissa maalausta varten tehdyissä lukuisissa luonnoksissa – lopullisessa versiossa kuitenkin muutettuna abstraktiin muotoon.[1] Valkoista reunaa Kandinsky käytti sommitteluongelman ratkaisemiseen.
(V.E.B.)

1. Ks. A. Z. Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880–1945*, New York 1976, n:o 91 sekä
R. C. Washton, *Vasily Kandinsky 1909–1913, Painting and Theory* (Ph.D. Dissertation), Yale University 1968, s. 217-223

Kandinsky, *Komposition med vit kant*

Kandinsky skriver att han i *Komposition med vit kant* bearbetat intryck från sin senaste vistelse i Moskva. En direkt anknytning till den ryska bakgrunden är de tre hästryggarna – en trojka – uppe till vänster. Det centrala motivet (föreställande St. Göran) är en riddare till häst, som med sin långa vita lans angriper draken nere till vänster. Såsom i andra målningar av Kandinsky av den yttersta domen, uppståndelsen och allhelgonadagen går det att identifiera det centrala motivet på talrika studier gjorda för målningen; men har överförts i abstrakt form i den slutliga versionen.[1] Den vita kanten använder Kandinsky för att lösa ett kompositionsproblem.
(V.E.B.)

1. Se A. Z. Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880–1945*, New York 1976, Nr 91 och
R. C. Washton, *Vasily Kandinsky 1909–1913, Painting and Theory*, (Ph.D. Dissertation), Yale University 1968, s. 217–223.

21. Ernst Ludwig Kirchner
Naisen pää, Gerda, 1914
Öljy kankaalle, 99,1 x 75,3
Solomon R. Guggenheim Museum
Mr. ja Mrs. Mortimer M. Denkerin osalahjoitus 78.2421

21. Ernst Ludwig Kirchner
Kvinnohuvud, Gerda, 1914
Olja på duk, 99,1 x 75,3
Solomon R. Guggenheim Museum
Partiell donation av Mr. och Mrs Mortimer M. Denker 78.2421

Kirchner, *Naisen pää, Gerda*

Kirchnerin maalaus *Naisen pää, Gerda* valmistui Berliinissä ennen I maailmansodan syttymistä. Gerda Schilling oli tanssijatar samoin kuin hänen nuorempi sisarensa Erna, josta oli tuleva taiteilijan elämänkumppani. Taustan kulmikas tyylittely, viivamaiset siveltimenvedot sekä kaksiulotteisen kuvapinnan ja kolmiulotteisten muotojen välinen jännite korostavat Gerdan itsetietoista asentoa. Kirchnerin vuosien 1913–14 Berliinin katunäkymillä ja tällä naismuotokuvalla on aiheen ohella myös muita yhtymäkohtia kuten värin intensiteetti ja epäharmonia sekä dynaaminen tausta.
(V.E.B.)

Kirchner, *Kvinnohuvud, Gerda*

Kirchner målade *Kvinnohuvud, Gerda* i Berlin före första världskrigets utbrott. Gerda Schilling var dansös liksom även hennes yngre syster Erna, konstnärens blivande livsledsagarinna. På detta verk framhävs Gerdas självmedvetna ställning ytterligare genom bakgrundens vinklade stilisering, den streckade penselföringen samt spänningen mellan tvådimensionella och plastiska former. Förutom av motivet sammanlänkas *Kvinnohuvud, Gerda* med Kirchners målningar av gatuvyer i Berlin från 1913–14, genom färgens intensitet och dissonans samt den dynamiska bakgrunden.
(V.E.B.)

22. Ernst Ludwig Kirchner
Sotilaat suihkussa (Das Soldatenbad), 1915
Öljy kankaalle, 140 x 153
Solomon R. Guggenheim Museum 88.3591

22. Ernst Ludwig Kirchner
Soldater i duschen (Das Soldatenbad) 1915
Olja på duk, 140 x 153
Solomon R. Guggenheim Museum 88.3591

Kirchner, *Sotilaat suihkussa*

Kirchnerin käsitykset käsitykset taiteen täydellisestä autonomiasta sekä hänen korostunut pyrkimyksensä vapautua kaikista konventioista ilmenivät taiteilijan varhaiskauden töissä eroottisten aiheiden suosimisena. Kaksi vuotta Brücke-ryhmän hajoamisen jälkeen maalattu *Sotilaat suihkussa* merkitsi muutosta Kirchnerin aihevalinnassa. Maalaus esittää ryhmää alastomia sotilaita, joita asepukuinen sotilas valvoo. Heidän langanlaihat vartalonsa on ahdettu matalaan tilaan. Vuonna 1914 Kichner kutsuttiin asepalvelukseen, mutta vapautettiin vuotta myöhemmin armeijasta mielenterveydellisistä syistä. Tämä sittemmin maalattu työ ilmentää taiteilijan haavoittuvuutta. Suihkussa peseytyvät alastomat sotilaat ovat kaikki täysin voimattomia yksilöinä, sillä heidän tahtonsa on alistettu sotilaselämän kovuuteen ja kollektiivisuuteen.
(N.S.)

Kirchner, *Soldater i duschen*

Kirchners uppfattning om konstens fullständiga autonomi och frigörelse från alla konventioner resulterade i att han i sina tidiga målningar föredrog erotiska motiv. *Soldater i duschen* målad två år efter att gruppen Die Brücke upplösts, innebär en förändring i Kirchners motivval. Målningen visar en grupp nakna soldater, övervakade av en uniformsklädd. Deras avmagrade kroppar är inpressade i ett lågt rum. Detta verk som Kirchner målade efter sin tid i militären – han hade påbörjat sin tjänstgöring 1914 men blivit befriad ett år senare av mentala skäl – uttrycker konstnärens sårbarhet. De nakna soldaterna i duschen är fullständigt maktlösa; deras individuella vilja har underordnats den militära vardagens hårdhet och kollektivitet.
(N.S.)

23. Oskar Kokoschka
Harhaileva ritari (Der irrende Ritter), 1915
Öljy kankaalle, 89,5 x 180,1
Solomon R. Guggenheim Museum 48.1172x380

23. Oscar Kokoschka
Den irrande riddaren (Der irrende Ritter), 1915
Olja på duk, 89,5 x 180,1
Solomon R. Guggenheim Museum 48.1172x380

Kokoschka, *Harhaileva ritari*

Vuoden 1914 Wienissä oli vieläpä melko vapaamielisissäkin taiteilijapiireissä skandaalin aihe, jos nainen antoi tehdä itselleen abortin. Jos hän oli lisäksi kuuluisan säveltäjän leski, joka uutta avioliittoa solmimatta ylläpiti samanaikaisesti kahta lemmensuhdetta, hänen ratkaisunsa lienee kiihdyttänyt kaikkein ymmärtäväisimpiäkin mieliä. Tästä syystä Oskar Kokoschkan maalaus piinatusta, harhailevasta ritarista on tähän päivään asti tulkittu ilmaisuksi siitä tuskasta, jota hän tunsi syntymättömän lapsensa kuoleman johdosta ja suhteensa päättymisestä hurmaavaan – eikä lainkaan katuvaiseen – Alma Mahleriin.

Maalaus on mitä luultavimmin Kokoschkan omakuva, joka esittää hänet keskiaikaiseen ritarinhaarniskaan puettuna Hän makaa eksyneenä ja unohdettuna myrskyn pieksemässä maisemassa vain kaksi symbolista hahmoa seuranaan: siivekäs "lintumies" sekä sfinksimäinen naishahmo. "Lintumies" on tulkittu kuoleman personoitumaksi tai taiteilijan toiseksi omakuvaksi, kun taas sfinksinaisen on katsottu esittävän Alma Mahleria. Synkällä taivaalla näkyvät kirjaimet *E S* ovat luultavasti viittaus Jeesuksen tuskanhuutoon ristinpuulta "Eeli, Eeli, lama sabaktani" (Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?). Ikään kuin Kokoschkan samastuminen ritareiden maailmaan ja Jeesuksen marttyyrikuolemaan ei vielä riittäisi, niin tunnekuohusta kertovat siveltimenvedot ja ilmeeltään levoton kompositio saavat meidät ainakin vakuuttuneiksi hänen sieluntuskansa aitoudesta.
(C.L.)

Kokoschka, *Den irrande riddaren*

Även i de relativt frisinnade konstnärskretsarna i Wien var det fortfarande år 1914 en skandal, om en kvinna gjorde abort. Om hon dessutom var en känd kompositörs änka och upprätthöll två kärleksförbindelser utan att ingå äktenskap, torde hennes beslut ha upprört även de mest välvilligt inställda. Därför har Oscar Kokoschkas målning av den plågade, irrande riddaren ända till våra dagar tolkats som ett uttryck för den smärta han kände över det ofödda barnets död och för att hans förhållande till den fascinerande – men alls ej ångerfulla – Alma Mahler tagit slut.

Centralgestalten är troligtvis Kokoschka själv iförd medeltida riddarrustning. Förirrad och förlorad ligger han i ett stormpiskat landskap. Dessutom finns här två symbolgestalter: en fågelmänniska med vingar och en sfinxaktig kvinnofigur. Fågelmänniskan har tolkats som en personifiering av döden eller som ett andra självporträtt, medan sfinxkvinnan enligt vedertagen uppfattning symboliserar Alma Mahler. På en dyster himmel ses bokstäverna *E S*, som troligen anspelar på Kristi klagan "Eli, Eli, lama sabaktani" (Min Gud, min Gud varför har du övergivit mig?). Som om en identifikation med riddare och Kristi martyrdöd inte vore nog, bidrar häftiga penseldrag och en splittrad komposition till att göra oss än mer medvetna om Kokoschkas själskval.
(C.L.)

24. Emil Nolde
Nuoria hevosia (Junge Pferde), 1916
Öljy kankaalle, 72,4 x 100,3
Solomon R. Guggenheim Museum 79.2551

24. Emil Nolde
Unga hästar (Junge Pferde), 1916
Olja på duk, 72,4 x 100,3
Solomon R. Guggenheim Museum 79.2551

Nolde, *Nuoria hevosia*

Kesällä 1916 Nolde teki Utenwarfissa oleskellessaan luonnoksia ja käytti niitä myöhemmin öljymaalauksiin, joita hän teki Alsinsaarella.[1] Vuodelta 1916 on säilynyt yhteensä viisi öljytyötä, jotka kaikki esittävät kahta hevosta. Guggenheimin museon kokoelmiin kuuluva maalaus on abstraktimpi kuin eräs sitä läheisesti muistuttava luonnos tai toinen öljymaalaus *Maisema ja nuoria hevosia*, jotka molemmat ovat Seebüll Ada und Emil Nolde -säätiön omistuksessa.

Tässä työssä kahden pystyyn kavahtaneen hevosen hahmot kohoavat siluetteina tummansinistä, lähes mustaa taivasta vasten. Vihreä niitty ja oranssinpunaisena hehkuva taivaanranta korostavat tunnelman dramaattisuutta. Nolden maisema muistuttaa hänen kotiseutunsa Schleswig-Holsteinin tasaista, aavaa ja lähes autiota maisemaa. Tummanpuhuvat, tuulen nostattamat pilvet ja niiden takaa kajasteleva voimakas valo eivät vain täytä taivasta, vaan niistä lähtee tiettyä salaperäistä energiaa ja ekspressionistista voimaa.

1. Kirjeenvaihto Martin Urbanin kanssa, heinäkuu 1979. Katso myös Emil Nolde, *Welt und Heimat*, Köln 1965, s. 138–139

Nolde, *Unga hästar*

Under sin vistelse i Utenwarf sommaren 1916 gjorde Nolde skisser som han senare använde för oljemålningar som han utförde på ön Als.[1] Från år 1916 har bevarats sammanlagt 5 arbeten i olja, alla föreställande ett par hästar. Verket i Guggenheim-museet är mer abstrakt än den närbesläktade skissen och en annan oljemålning med titeln *Landskap och två unga hästar*, som vardera är i Seebüll Ada und Emil Nolde -stiftelsens ägo.

På det arbete som tillhör Guggenheim-museet stegrar sig två hästgestalter i silhuett mot en mörkt blåsvart himmel. Den dramatiska stämningen förtätas av den gröna ängen och horisontens orangefärgade glöd. Noldes landskap påminner om det flacka, öppna och nästan öde landskapet i hans hemtrakt i Schleswig-Holstein. Det markerat tecknade ljuset och de mörka, av vinden söndertrasade hotfulla molnen, fyller inte endast himlen utan förmedlar en mysteriös, vital energi och expressionistisk kraft.

1. Brevväxling med Martin Urban, juli 1979. Se även Emil Nolde, *Welt und Heimat*, Köln 1965, s. 138–139.

25. Max Beckmann
Pariisilainen seurapiiri (Gesellschaft Paris), 1931
Öljy kankaalle, 109,3 x 175,6
Solomon R. Guggenheim Museum 70.1927

25. Max Beckmann
Parisersällskap (Gesellschaft Paris), 1931
Olja på duk, 109,3 x 175,6
Solomon R. Guggenheim Museum 70.1927

Beckmann, *Pariisilainen seurapiiri*

Max Beckmann kuvaa tässä maalauksessaan emigrantteja, aatelisia, liikemiehiä ja intellektuelleja, jotka viettävät Kolmannen valtakunnan aattona todellisuudesta etääntynyttä juhlaa. Aiheen taiteilija sai Saksan Pariisin lähetystön lähettämästä kutsusta. Sarja luonnoksia osoittaa, että kuvaidea oli syntynyt Beckmannin mielessä ensimmäisen kerran jo vuonna 1925. Työn valmistuessa vuoden 1931 tienoilla, vapaa-ajattelijana tunnettu taiteilija joutui Saksassa enenevässä määrin panettelujen ja syytösten kohteeksi. On kuin hänen pahat aavistuksensa heijastuisivat *Pariisilaisen seurapiirin* synkkyydessä. Beckmann pysytteli tuohon aikaan enimmäkseen Pariisissa kunnes taloudelliset vaikeudet, jotka olivat seurausta häneen kohdistuneesta ajojahdista, pakottivat hänet vuotta myöhemmin luopumaan Pariisin ateljeestaan. Lopulta hän muutti Amsterdamiin ja sittemmin Yhdysvaltoihin.

Pariisilaisen seurapiiri on hyvin moniselitteinen. Juhla-asuisen seurueen jäsenet näyttävät osallistuvan tottuneesti seurapiiritilaisuuteen, mutta vaikuttavat silti merkillisen alakuloisilta.Taiteilijan leski Mathilde Beckmann on tunnistanut muutamia kuvan henkilöitä: keskellä näkyy Beckmannin ystävä, prinssi Karl Anton Rohan, äärimmäisenä oikealla frankfurtilainen pankkiiri Albert Hahn, vasemmalla istumassa musiikintutkija Paul Hirsch, oikealla alhaalla päätään käsissään pitävä Saksan suurlähettiläs Leopold von Hoesch ja vasemmalla seisomassa mahdollisesti ranskalainen muotisuunnittelija Paul Poiret. Mutta sitä, miksi he ovat kokoontuneet tähän tilaisuuteen ja mitä heidän outo mielenvireensä merkitsee, voidaan enää vain arvailla.
(C.L.)

Beckmann, *Parisersällskap*

I *Parisersällskap* ger Max Beckmann en bild av emigranter, aristokrater, affärsmän och intellektuella som på tröskeln till det Tredje Riket firar en verklighetsfrämmande fest. Motivet inspirerades av en inbjudan från tyska ambassaden i Paris. En serie skisser visar, att Beckmann redan år 1925 ägnat sig åt detta motiv. Kring 1931, när arbetet redan var slutfört, hade den frisinnade konstnären i Tyskland redan i stigande grad utsatts för förtal och anklagelser, och det är som om hans onda föraningar hade återspeglats i den dystra stämningen i *Parisersällskap*. Beckmann vistades då för det mesta i Paris, tills ekonomiska svårigheter på grund av hetsjakten mot honom, ett år senare tvingade honom att ge upp sin ateljé. Han flyttade slutligen till Amsterdam och senare till Förenta Staterna.

Parisersällskap är full av tvetydigheter. Bilden visar ett festklätt sällskap, som högst antagligt är hemma i dylika sammanhang, men trots det gör ett sällsamt melankoliskt intryck. Mathilde Beckmann, konstnärens änka har identifierat några av dessa gestalter. Den centrala figuren är Beckmanns vän prins Karl Anton Rohan, ytterst till höger bankir Albert Hahn från Frankfurt, sittande till vänster musikhistorikern Paul Hirsch, nere till höger med huvudet lutat i händerna sitter Tysklands ambassadör Leopold von Hoesch och stående till vänster möjligen den franske modeskaparen Paul Poiret. Men varför de samlats här vid detta tillfälle och vad deras sällsamma sinnesstämning innebär, däröver kan man nu blott spekulera.
(C.L.)

26. Max Beckmann
Alfi ja naamio (Alfi mit Maske), 1934
Öljy kankaalle, 78,4 x 75,5
Solomon R. Guggenheim Museum
Georgia van der Rohen osalahjoitus 76.2202

26. Max Beckmann
Alfi med mask (Alfi mit Maske), 1934
Olja på duk, 78,4 x 75,5
Solomon R. Guggenheim Museum
Partiell donation Georgia van der Rohen 76.2202

Beckmann, *Alfi ja naamio*

Alfi ja naamio esittää aistillisesti taaksepäin nojaavaa naishahmoa. Naamio kätkee hänen henkilöllisyytensä ja tekee hänestä salaperäisen. Tämä työ on ilmeisesti ainoa Beckmannin maalaama kuva tuntemattomaksi jääneestä Alfista. Hämmentävä on jo yksistään tämä nimi, jonka takaa olettaisi löytyvän pikemminkin miehen kuin naisen.

Jo 1920-luvulla taiteilija oli toistuvasti kuvannut naamioituja hahmoja ja maalannut jopa omakuvansa naamio kasvoillaan. Myös 40-luvulla hänen tuotannossaan tavataan vastaavia arvoituksellisia hahmoja. Todellisen ja epätodellisen välinen raja-alue kiehtoi Beckmannia erityisesti, ja hän rakastikin karnevaaleja, naamiaisia ja kabareeta.

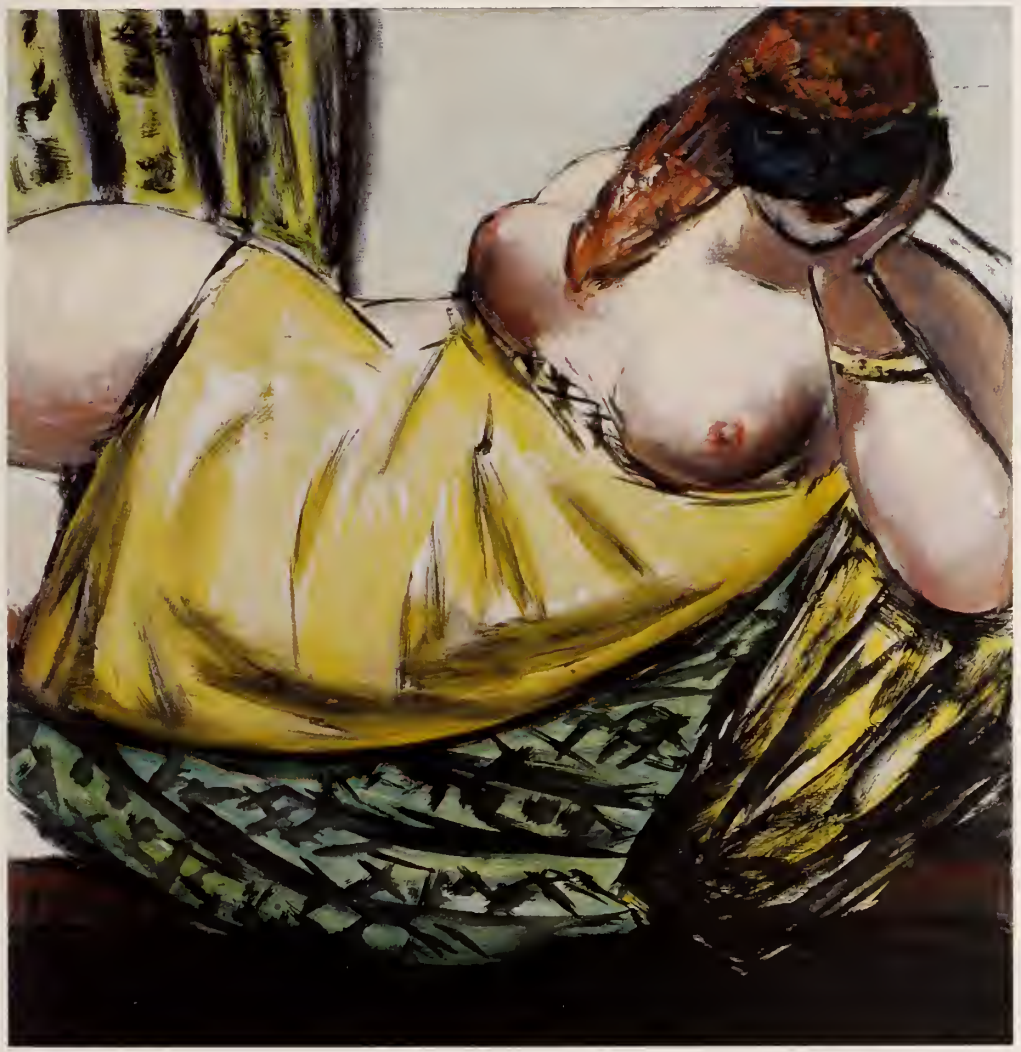
Tämä Guggenheimin museossa oleva työ on maalattu vuonna 1934 Berliinissä, missä Beckmann vietti syrjään vetäytynyttä elämää. Täyttäessään 50 vuotta 27. maaliskuuta 1936 arkkitehti Ludwig Mies van der Rohe sai maalauksen syntymäpäivälahjaksi Beckmannilta.
(V.E.B.)

Beckmann, *Alfi med mask*

Alfi med mask visar en sinnligt bakåtlutad kvinnogestalt. Masken döljer hennes identitet och ger en hemlighetsfull prägel. Troligen är detta den enda målningen Beckmann gjort av den okända Alfi. Redan namnet är förvillande, och man kunde snarare anta att det vore ett mansnamn.

Redan på 1920-talet hade konstnären återkommande tagit med maskerade figurer i sina målningar och även gjort ett självporträtt med mask. Även på 40-talet möter man i hans verk dylika gåtfulla gestalter. Beckmann fascinerades speciellt av gränsen mellan det verkliga och overkliga, och älskade karnevaler, maskerader och kabaréer.

Detta verk tillhörande Guggenheim-museet har kommit till i Berlin 1934, där Beckmann förde en tillbakadragen tillvaro. Ludwig Mies van der Rohe fick målningen i present av Beckmann på sin 50-årsdag den 27 mars 1936.
(V.E.B.)



Konstruktivismi
Konstruktivism

27. Paul Klee
Virrassa kuusi kynnystä (In der Strömung sechs Schwellen), 1929.
Öljy ja tempera kankaalle 43.5 x 43.5
Solomon R. Guggenheim Museum 67.1842

27. Paul Klee
I strömmen sex trösklar (In der Strömung sechs Schwellen), 1929
Olja och tempera på duk. 43.5 x 43.5
Solomon R. Guggenheim Museum 67.1842

Klee, *Virrassa kuusi kynnystä*

Ankara pidättyvyys ja monumentaalisuus, kurinalaisen matemaattinen rakenne sekä punaisen ja mustan sävyjen tumma paletti ovat piirteitä, jotka tekevät *Virrassa kuusi kynnystä* -maalauksesta poikkeuksellisen Kleen tuotannossa. Se kuuluu ns. raitakuvien sarjaan, joita Klee maalasi Egyptin matkansa jälkeen talvella 1928–1929 ja muistuttaa selvästi maalausta *Monument an der Grenze des Fruchtlandes (Monumentti vainion rajalla)* vuodelta 1929. Tästä työstä Klee kirjoitti: "Olen maalaamassa maisemaa, aivan kuin Kuninkaiden laakson yläpuolelle kohoavilta laakeilta kukkuloilta nähtyjä vainioita. Maanpinnan ja atmosfäärin muodostama polyfonia täytyy pitää niin väljänä kuin mahdollista."[1]

Näille teoksille ovat tunnusomaisia vaakasuorat raidat, jotka oikealta vasemmalle geometrisesti etenevinä on jaettu puolikkaiksi, neljäsosiksi, kahdeksasosiksi ja lopuksi kuudestoistaosiksi ja joita pystyviivat leikkaavat. Geometrisen ryhmittelyn leikillisen ankara sovellutus maalauksessa *Virrassa kuusi kynnystä* ilmentää oivallisesti sitä, miten voimakkaasti Klee oli sitoutunut Bauhaus-aikansa loppuvaiheessa Bauhausin konstruktivistiseen henkeen ja miten päättäväisesti hän samalla tulkitsi kaikkia geometrian perussääntöjä omalla persoonallisella, runollisella tavallaan.
(V.E.B.)

1. Markku Valkonen, Olli Valkonen, *Maailman taide: Nykytaide (Suomen ja maailman taide*, osa 12), Porvoo–Helsinki–Juva 1981, s. 60

Klee, *I strömmen sex trösklar*

På grund av strängheten och monumentaliteten, en övervägd matematisk ordning och en palett med mörka röda och svarta nyanser är *I strömmen sex trösklar* exeptionell i Klees produktion. Den ingår i den serie av målningar med horisontala ränder som Klee målade efter sin resa till Egypten vintern 1928–29 och påminner klart om *Monument an der Grenze des Fruchtlandes (Monument på gränsen till bördiga marker)* från 1929. Om det sistnämnda verket skrev Klee: "Jag målar ett landskap, likt utsikten från de avlägsna bergen över de fruktbara markerna i Konungarnas dal. Det polyfona växelspelet mellan jord och atmosfär måste hållas så löst som möjligt".[1]

Dessa målningar karakteriseras av de vågräta ränder som från höger till vänster delas geometriskt på hälft, i fjärdedelar, i åttondedelar och slutligen i sextondedelar, skurna av lodräta linjer. Det lekfullt strama användandet av ett geometriskt grupperingssystem i *I strömmen sex trösklar* visar påtagligt, hur starkt Klee under slutet av sin tid vid Bauhaus var knuten till den konstruktivistiska andan och hur målmedvetet han samtidigt överförde alla geometrins grundregler i en personligt lyrisk tolkning.
(V.E.B.)

1. Markku Valkonen, Olli Valkonen, *Maailman taide: Nykytaide (Suomen ja maailman taide*, del 12), Borgå–Helsingfors– Juva, 1981, s. 60

28. Paul Klee
Uusi harmonia (Neue Harmonie), 1936
Öljy kankaalle, 93,6 x 66,3
Solomon R. Guggenheim Museum 71.1960

28. Paul Klee
Ny harmoni (Neue Harmonie), 1936
Olja på duk, 93,6 x 66,3
Solomon R. Guggenheim Museum 71.1960

Klee, *Uusi harmonia*

Uusi harmonia on yksi niistä 25 työstä, jotka Paul Klee teki vuonna 1936 ollessaan jo erittäin sairas. Maalaus kuuluu niin sanottujen "maagisten neliöiden" sarjaan, ja tämäntyyppinen värikenttien ryhmittely esiintyi ensimmäisen kerran Kleen tuotannossa vuonna 1923. Pohjimmiltaan *Uusi harmonia* perustuu Kleen 20-luvun väriteoriaan, ja nimikin liittää sen taiteilijan töissään käyttämiin arkkitehtuuri, harmonia ja sointu -käsitteisiin. Baselin taidemuseossa vuodelta 1925 oleva Kleen maalaama *Vanha sointu (Alter Klang)* muistuttaa selvästi *Uutta harmoniaa*, mutta viimeksi mainitun työn kirkkaammat värit erottuvat selvemmin tummasta ympäristöstään. Värit on tiukasti kiinnitetty ankaraan ristikkorakenteeseen, ja ne on ryhmitetty käänteisen, kaksipuolisen symmetrian periaatteen mukaisesti. Monien muiden Kleen töiden tavoin tässäkin maalauksessa ilmenee hänen syvällinen perehtyneisyytensä musiikin harmoniaan.
(V.E.B.)

Klee, *Ny harmoni*

Ny harmoni är ett av de 25 arbeten som Klee gjorde 1936, när han redan var svårt sjuk. Detta verk ingår i serien "magiska kvadrater"; en dylik gruppering av färgfält förekommer första gången i Klees produktion år 1923. Främst hänför den sig till Klees färgteori från 20-talet, och även namnet påvisar samband med arbeten som han placerade under begreppen Arkitektur, Harmoni och Klang. *Ny harmoni*, som starkt påminner om *Alter Klang* från 1925 i Kunstmuseum i Basel, är målad i klarare färger som avtecknar sig mot de mörkare, i en fast rutkomposition, sammanställd enligt en spegelvänd, bilateral symmetrisk princip. Likt många andra arbeten av Klee, uppenbaras även här hans djupa förtrogenhet med musikens harmoni.
(V.E.B.)

29. Wassily Kandinsky
Mustassa neliössä (Im schwarzen Viereck), 1923
Öljy kankaalle, 97,5 x 93
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 37.254

29. Wassily Kandinsky
I svart kvadrat (Im schwarzen Viereck), 1923
Olja på duk, 97,5 x 93
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 37.254

Kandinsky, *Mustassa neliössä*

Vuonna 1922 Kandinskyn palattua takaisin Moskovasta Gropius kutsui hänet Bauhausiin Weimariin. Vuotta myöhemmin, kesä–heinäkuussa 1923 Kandinsky sai valmiiksi maalauksensa, jolle hän antoi nimeksi *Mustassa neliössä*. Siinä yhdistyivät Kandinskylle tuolloin ratkaisevan tärkeät taiteelliset pyrkimykset. Tutustuminen venäläisten konstruktivistien töihin Moskovassa oli tehnyt häneen voimakkaan vaikutuksen. On tuskin sattuma, että maalauksen viivakimput ja leikkaantuvat ympyrämuodot muistuttavat Rodtshenkon töitä. Valkoinen puolisuunnikas mustassa neliössä on puolestaan suora lainaus Malevitshin suprematismista. Katsojaa jää askarruttamaan kuitenkin maalauksen kaksiselitteisyys: onko Kandinskyn valkoinen kenttä kuviteltava mustan kehyksen eteen vai taakse?

Selkeä geometrinen muotorakenne ja runsaasti kontrasteja sisältävä värimaailma merkitsivät Kandinskyn siirtymistä konstruktivistiseen näkemykseen, joka ekspressionististen alkuvaiheiden jälkeen toteutui myös Bauhausissa. Mutta toisin kuin ankaran konstruktivismin edustajat, joita Bauhausissa edusti Moholy-Nagy vuodesta 1923, Kandinsky suhtautui – tuolloin yhä enemmän geometrisiin perusmuotoihin pitäytyvästä taideteoriastaan huolimatta – hyvin skeptisesti puhtaasti konstruktivististen kuvaperiaatteiden ehdottomuuteen. Siten hän läheni näkemyksellisesti Kleetä, joka myös suhtautui epäilevästi konstruktivismiin Bauhausin yksinomaisena taideperiaatteena ja liitti geometrisiin muotoihinsa intuition ja runollisuuden. Sama pätee myös tähän Kandinskyn työhön, jonka abstraktista sommittelusta voidaan varsin selvästi tunnistaa esittävä aihe. Se on sama kuin Der Blaue Reiter -antologian kannessa – jälleen kerran Pyhä Yrjänä, joka tässä ratsastaa hevosen selässä vasemmalle ja torjuu mustalla pitkällä peitsellään mustassa kehyskentässä ajateltavissa olevan vastustajansa. Konstruktivismin ja pyhimystarun välinen jännite tekee maalauksesta avainteoksen, joka kertoo Kandinskyn sekä hallitsevasta että etäisestä asemasta Bauhausissa. Samalla maalaus voidaan tulkita Kandinskyn tunnustukseksi nähdä Der Blaue Reiter -ryhmän taideihanteiden jatkuminen Bauhausissa.
(V.E.B.)

Kandinsky, *I svart kvadrat*

När Kandinsky år 1922 återvänt från Moskva blev han av Gropius kallad till Bauhaus i Weimar. Ett år senare, i juni–juli 1923 målade Kandinsky *I svart kvadrat*. I detta verk förenas konstnärliga visioner som då var av avgörande betydelse för Kandinsky. Han hade i Moskva starkt påverkats av ryska konstruktivisters arbeten. Det är knappast en slump, att dessa knippen av linjer och de varandra skärande cirkelformerna påminner om Rodtjenkos arbeten. Den ljusa trapetsen på den svarta kvadraten är å sin sida ett direkt lån från Malevitjs suprematism. Betraktaren ställs inför en dubbeltydighet: bör man föreställa sig Kandinskys vita fält framför den svarta ramen eller bakom den?

Den klara geometriska formstrukturen och färgvärlden full av kontraster innebär Kandinskys övergång till en konstruktivistisk uppfattning, som efter det inledande expressionistiska skedet även förverkligades i Bauhaus. Men i motsats till Moholy-Nagy, som i Bauhaus från år 1923 representerade den stränga konstruktivismen, förhöll sig Kandinsky, trots att hans konstteori i stigande grad höll sig till geometriska grundformer, mycket skeptiskt till det ovillkorliga i den konstruktivistiska bildprincipen. I detta närmade han sig Klee, som även förhöll sig tveksamt till konstruktivismen som Bauhaus enda konstprincip och berikade sina geometriska former med det intuitiva och lyriska. Detta gäller även denna målning, där man i den abstrakta kompositionen klart kan ana ett figurativt motiv. Det är åter en gång St. Göran – samma som Kandinsky gjorde för pärmen till Der Blaue Reiters antologi – som här rider till häst till vänster och med sin långa svarta lans värjer sig mot sin motståndare som kan tänkas befinna sig i den svarta ramen. I spänningen mellan konstruktivismen och helgonberättelsen blir målningen ett nyckelverk som uttrycker Kandinskys såväl dominerande som distanserande ställning inom Bauhaus. Samtidigt kan motivet uppfattas som Kandinskys erkännande att Der Blau Reiters konstideal skulle fortsätta inom Bauhaus.
(V.E.B.)

30. Wassily Kandinsky
Muutamia ympyröitä (Einige Kreise), tammi–helmikuu 1926
Öljy kankaalle, 140,3 x 140,7
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 41.283

30. Wassily Kandinsky
Några cirklar (Einige Kreisen), januari–februari 1926
Olja på duk, 140,3 x 140,7
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 41.283

Kandinsky, *Muutamia ympyröitä*

Tummanharmaasta, hahmottomasta usvasta kohoaa esiin perusmuoto, koronan ympäröimä iso tummansininen kehrä, jonka sisällä on musta ympyrä. Tangentissa näiden molempien ympyröiden kehät kohtaavat. Tämä peruskonstellaatio generoi toinen toisensa jälkeen lukemattomia värillisiä ympyröitä, jotka muistuttavat läpinäkyviä hytypalloja. Läpinäkyvien ympyröiden leikkauspinnoilla syntyy uusia värisävyjä.

Ympyrä on muodoista kaikkein elementaarisin. Kandinsky on todennut: "Ympyrä on mitä suurimpien vastakohtien synteesi. Siinä yhdistyvät samankeskisyys ja epäkeskisyys tasapainoisesti yhdessä muodossa."[1] Kandinskyn käsityksen mukaan ympyrä konkretisoi kosmisen kehityksen vaihetta, joka vastaa hengen aineellistumista.
(V.E.B.)

1. W. Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958, s. 188

Kandinsky, *Några cirklar*

Ur det mörkgrå, amorfiskt disiga fältet stiger en grundform; en stor mörkblå cirkel omgiven av en korona. En svart skiva är innesluten i cirkeln och cirkellinjerna möts i en tangent. Ur denna grundkonstellation uppstår succesivt många färggranna cirklar, som liknar genomskinliga gelatinbollar. Cirklar som skär varandra har en avvikande färg i det övertäckande fältet.

Cirkeln är den mest elementära av alla former. Kandinsky skrev "Cirkeln är syntesen av de största motsatser. I den förenas det koncentriska och excentriska harmoniskt i en form".[1] Enligt Kandinsky konkretiserar cirkeln ett skede i den kosmiska utvecklingen, som motsvarar andens materialisering.
(V.E.B.)

1 W. Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958, s. 188

31. László Moholy-Nagy
AXL II, 1927
Öljy kankaalle, 94,1 x 73,9
Solomon R. Guggenheim Museum,
Rva Andrew P. Fullerin lahjoitus 64.1754

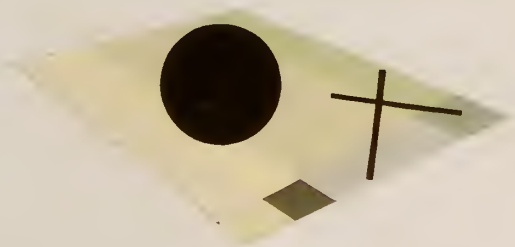
31. László Moholy-Nagy
AXL II, 1927
Olja på duk, 94,1 x 73,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Mrs Andrew P. Fullers donation 64.1754

Moholy-Nagy, *AXL II*

Ympyrä ja muodoltaan epäsäännöllinen risti ovat tyypillisesti konstruktivistisia aiheita, jotka toistuvat yhä uudelleen Moholy-Nagyn abstraktissa tuotannossa 1920-luvulla. Kompositiossa *AXL II* ne näyttävät leijailevan kahden perspektiivisen tason leikkauskohdassa. Moholy-Nagy oli erityisen kiinnostunut valon ja läpikuultavuuden ominaisuuksista, joita hän tutki hyödyntämällä uusimpia teknisiä ratkaisuja ja materiaaleja, kuten muovia, filmiä, valoherkkää valokuvapaperia sekä kiiltäviä metalleja. Vastaavia kokeiluja on nähtävissä myös hänen maalauksissaan, joissa hän yritti esittää valon ja läpikuultavien materiaalien vaikutusta läpikuultamattomilla öljyväreillä. Tässä maalauksessa toisensa leikkaavat tasot vaikuttavat lähes näkymättömiltä valokeiloilta, joiden toisensa leikkaavat sektorit synnyttävät värikuvion ja tuovat korostetusti esiin kiinteämmät, valoa heijastamattomat mustat muodot. Koko sommitelma, joka muodostuu litteistä ja geometrisistä elementeistä, leijuu äärettömässä, määrittämättömässä valkoisessa tilassa. Kuvan rakentaminen osoittaa, että Moholy-Nagy on käyttänyt esikuvanaan Malevitshin ja El Lissitzkyn kompositioita.
(J.R.W.)

Moholy-Nagy, *AXL II*

Cirkeln och det oregelbundet formade korset är typiska konstruktivistiska motiv, som återkommer i Moholy-Nagys abstrakta produktion på 1920-talet. I kompositionen *AXL II* ger de intryck av att sväva i skärningspunkten mellan två perspektiva plan. Moholy-Nagy var speciellt intresserad av egenskaper hos ljuset och det transparenta och studerade dessa innovativt med nya tekniker och material, såsom plast, film, ljuskänsligt fotopapper samt med blankpolerade metaller. Motsvarande experiment ses även i hans oljemålningar, där han försökte återge effekten av ljus och genomskinliga material i ogenomskinlig oljefärg. De korsande planen i detta verk ger intryck av nästan osynliga ljuskäglor, vars varandra genombrytande sektorer dels skapar ett färgmönster, dels accentuerar de solidare ickereflekterande svarta formerna. Hela bildkompositionen med sina plana geometriska element, är upphängd i ett oändligt odefinierbart vitt rum – ett sätt att bygga upp bilder, där Moholy-Nagy haft kompositioner av Malevitj och El Lissitzky som förebilder.
(J.R.W.)



32. László Moholy-Nagy
Kaksoismuoto ja kromitankoja (Duale Form mit Chromstangen),
1946. Pleksilasi ja kromattuja terästankoja
92,7 x 121,6 x 55,9
Solomon R. Guggenheim Museum 48.1149

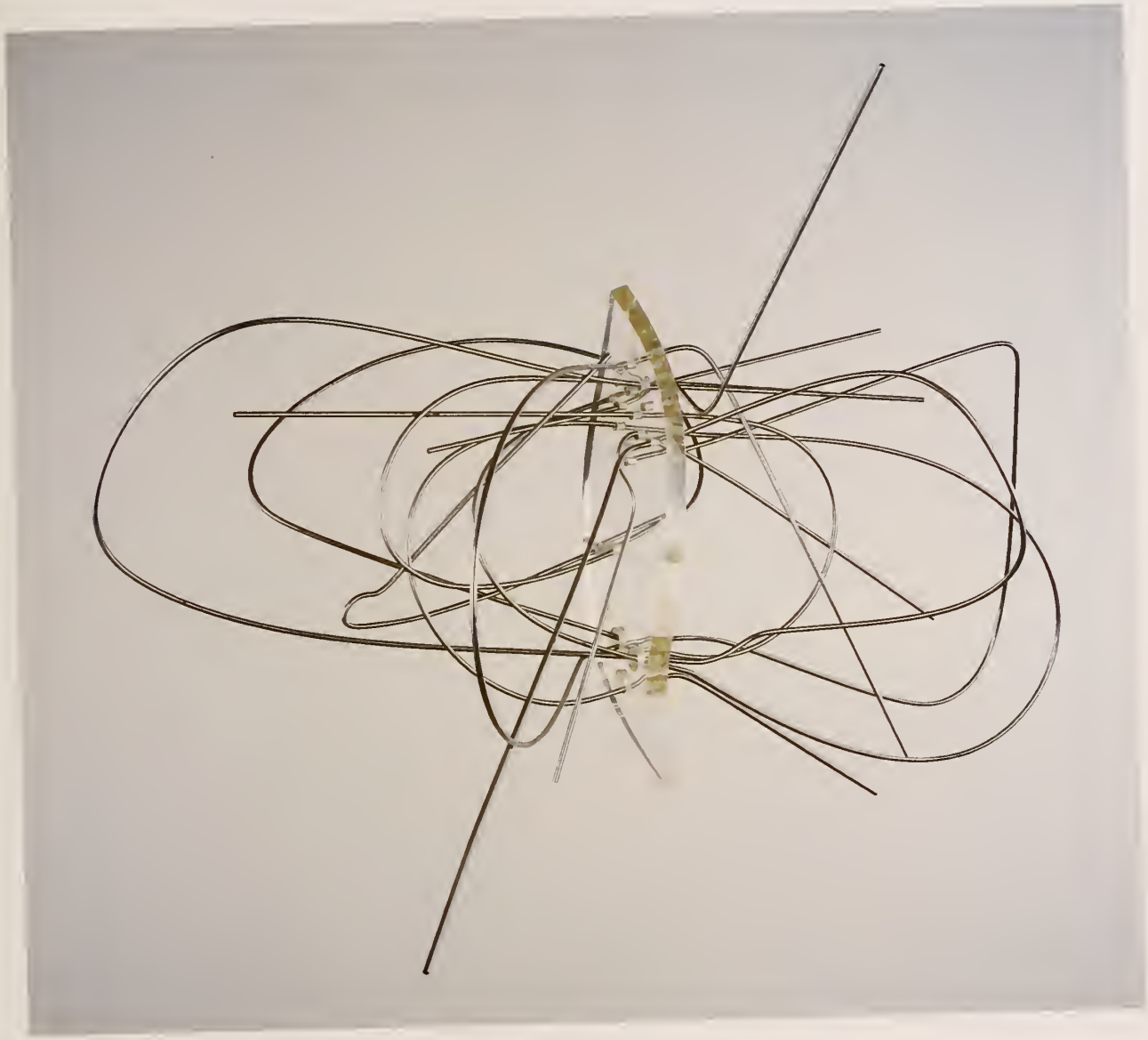
32. László Moholy-Nagy
Dubbelform och kromstänger (Duale Form mit Chromstangen),
1946. Plexiglas och förkrommade stålstänger
92,7 x 121,6 x 55,9
Solomon R. Guggenheim Museum 48.1149

Moholy-Nagy, *Kaksoismuoto ja kromitankoja*

Jo vuonna 1935 László Moholy-Nagy loi kolmiulotteisia maalauksia läpinäkyvistä muovimateriaaleista. Näistä "valomodulaattoreista" kehittyi vuoden 1941 vaiheilla plastisia veistoksia. *Kaksoismuoto ja kromitankoja* -teoksessa, jonka taiteilija teki viimeisenä elinvuotenaan, hän on vetänyt taivutettuja kromitankoja pleksilasissa olevien reikien läpi. Pleksilasielementtien kalaa muistuttava muoto toistuu säännöllisesti hänen 1940-luvun veistoksissaan. Teoksen tasapainon taiteilija on saanut aikaan pleksilasin molemmille puolille vedettyjen kromitankojen vapaamuotoisilla linjoilla. Moholy-Nagy oli kiinnostunut materiaalien valoa heijastavista ominaisuuksista sekä niiden heittämistä monitulkintaisista varjokuvista. Tämä vapaasti sijoitettava veistos on ollut esillä sekä vaaka- että pystyasennossa.
(V.E.B.)

Moholy-Nagy, *Dubbelform med kromstänger*

Redan år 1935 gjorde Moholy-Nagy tredimensionella "bilder" i genomskinlig plast. Dessa s.k. "ljusmodulatorer" utvecklades kring år 1941 till helt plastiska verk. I *Dubbelform med kromstänger* som kom till under konstnärens sista levnadsår, har han dragit böjda förkrommade stänger genom hålen i plexiglaset. Plexiglasets fisklika form återkommer regelbundet i hans arbeten på 40-talet. Konstnären har uppnått balans med de fritt dragna kromlinjerna på vardera sidan om plexiglaset. Moholy-Nagy intresserade sig för materialens ljusreflekterande egenskaper och de mångtydiga skuggbilder de åstadkom. Denna fristående skulptur har varit utställd både i vågrätt och lodrätt läge.
(V.E.B.)



33. Naum Gabo
Läpikuultava variaatio palloteemasta
(Durchscheinende Variation über ein sphärisches Thema),
1937 (rekonstruktio 1951)
Muovi, 56,8 x 44,8 x 44,8
Solomon R. Guggenheim Museum 48.1174

Gabo, *Läpikuultava variaatio palloteemasta*

1910-luvun alussa venäläinen taiteilija Naum Gabo opiskeli Münchenissä lääketiedettä, matematiikkaa ja luonnontieteitä ennen kuin päätti ryhtyä opiskelemaan rakennusinsinööriksi Münchenin Teknillisessä korkeakoulussa. Kun hän lopulta antautui taiteelle, aikaisemmat opinnot leimasivat hänen ajatusmaailmaansa.

Teknisen vallankumouksen ja poliittisten mullistusten kaudella Naum Gabo etsi "ilmaisumuotoja uudelle maailmankuvalle".[1] Hän kuului siihen venäläisten konstruktivistien laajaan joukkoon, joka kehitti rationaalista sekä yhteiskunnallisesti kantaa ottavaa taidetta geometrisen muotokielen pohjalta. Vaikka Gabon konstruktiot olivat silmiinpistävän samankaltaisia 1800-luvun loppupuolen tieteellisten pienoismallien kanssa, joihin hän lienee tutustunut opiskellessaan Münchenissä, hänen työnsä eivät olleet yksinomaan havainnollistavia. Hän pikemminkin johti näistä esikuvista, kuten myös 1900-luvun alun kubismin huumassa syntyneistä teoksista, analyyttisen lähestymistavan. Naum Gabon mukaan konstruktiot, kuten *Läpikuultava variaatio palloteemasta*, olivat "tulos vuosien mittaisesta tutkimuksesta löytää konstruktivistinen menetelmä tilahavaintojen muuttamiseksi tilan visuaaliseksi kokemiseksi... Olin sitä mieltä, että tilan visuaalinen olemus ei ole kulmikas, vaan sen on oltava pikemminkin pallomainen, jotta tilahavainnon voisi muuttaa veistokselliseen muotoon."[2]
(J.F.R.)

1. Naum Gabo, *Three Lectures on Modern Art*, Trowbridge Lectures, New York 1949, s. 83
2. Herbert Read ja Leslie Martin, *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, London and Cambridge (Mass.) 1957

33. Naum Gabo
Transparent variation av sfäriskt tema
(Durchscheinende Variation Über ein sphärisches Thema),
1937 (rekonstruktion 1951).
Plast, 56,8 x 44,8 x 44,8
Solomon R. Guggenheim Museum 48.1174

Gabo, *Transparent variation av sfäriskt tema*

I början av 1910-talet studerade den ryske konstnären Naum Gabo medicin, matematik och naturvetenskap i München, innan han beslöt sig för att utbilda sig till byggnadsingeniör. När han sedan slutligen ägnade sig åt konst, präglades hans föreställningsvärld av hans tidigare studier.

Under en tid av tekniska och politiska omvälvningar sökte Gabo "nya uttrycksformer för den nya världsbilden".[1] Han hörde till den stora skara ryska konstruktivister, som utvecklade en rationell och engagerad konst utgående från ett geometriskt formspråk. Även om Gabos konstruktioner var påfallande lika vetenskapliga modeller från slutet av 1800-talet, som han torde ha sett under studietiden i München, är hans arbeten inte på något sätt enbart åskådliggörande. Snarare härledde han en analystisk metod ur dessa förebilder, liksom även ur verk som kommit till i entusiasm över kubismen i början av det tjugonde århundradet. Enligt Naum Gabo var konstruktionerna likt *Transparent variation av sfäriskt tema*, "resultat av årslånga utforskningar med konstruktivistisk metod för att överföra mina observationer av rummet till en visuell erfarenhet...Jag ansåg att rummets visuella väsen ej har hörn, utan det måste snarare vara sfäriskt, för att rumsuppfattningen skulle kunna överföras i skulptural form."[2]
(J.F.R.)

1. Naum Gabo, *Three Lectures on Modern Art*, Trowbridge Lectures, New York 1949, s. 83.
2. Herbert Read och Leslie Martin, *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, London and Cambridge (Mass.) 1957.

34. Theo van Doesburg
Kompositio XI, 1918
Öljy kankaalle, maalattu kehys taiteilijan tekemä, 56,9 x 101,3
Solomon R. Guggenheim Museum 54.1360

34. Theo van Doesburg
Komposition XI, 1918
Olja på duk, i ram målad av konstnären 56,9 x 101,3
Solomon R. Guggenheim Museum 54.1360

Van Doesburg, *Kompositio XI*

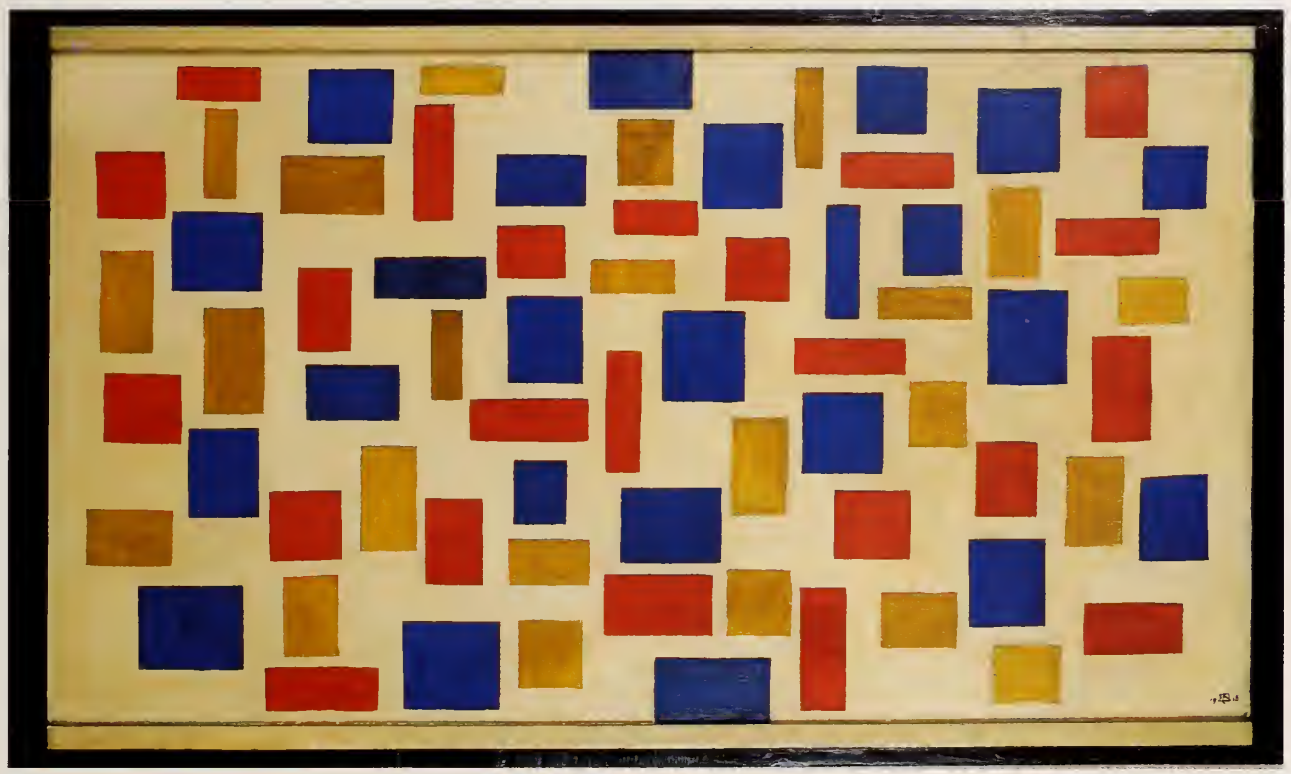
Kun taiteilijaryhmä De Stijl muodostettiin keväällä 1917, sen yhtenäisyydelle antoivat lisäpontta ryhmän jäsenten tekemät samansuuntaiset loogiset johtopäätökset. Seuraavana vuonna 1918 he olivat vieneet muodon ja värin pelkistämisen äärimmilleen. Theo van Doesburgin tuon ajan töissä voi tunnistaa synteesin Piet Mondrianin ja Bart van der Leckin taiteesta. Mondrianin esimerkin mukaisesti van Doesburg suunnitteli maalatun kehyksen juuri tätä työtä varten.

Kompositio XI kuuluu van Doesburgin abstraktien geometristen sommitelmien sarjaan, joissa suorakulmaiset väritasot leijuvat kuvapinnalla. Värit rajoittuvat hillittyyn punaiseen, keltaiseen ja siniseen pohjan ollessa taitetun valkoinen. Maalaus poikkeaa van Doesburgin yleisemmin käyttämän väriasteikon puhtaan kirkkaista perusväreistä valkoisella pohjalla. Kun useimmista taiteilijan abstrakteista töistä voi löytää esittävän lähtömotiivin, ei tässä Guggenheimin museon kokoelmiin kuuluvassa työssä ole mitään siihen viittaavaa. Tutkiessaan viivan, pinnan ja värin vuorovaikutusta van Doesburg on pyrkinyt sommittelussa tasapainoisuuteen. Tähän hän päässyt turvautumalla pintojen sijoittelussa intuitioonsa systemaattisuuden sijaan.
(V.E.B.)

Van Doesburg, *Komposition XI*

När konstnärsgruppen De Stijl grundades våren 1917 stärktes dess sammanhållning av att de enskilda medlemmarna, var för sig, arbetat sig fram till likartade logiska slutledningar. Följande år hade de reducerat form och färg till det yttersta. I Theo van Doesburgs målningar från denna tid ser man en syntes av Piet Mondrians och Bart van der Lecks konst. Såsom Mondrian ofta gjorde, målade Doesburg även ramen enkom för denna tavla.

Komposition XI hör till den serie av geometriskt-abstrakta arbeten av van Doesburg, där rektangulära färgfält svävar på bildytan. Färgerna begränsas till dämpat rött, gult och blått mot en bakgrund i brutet vitt – en variation på van Doesburgs sedvanliga palett med rena och klara grundfärger på vit botten. I hans abstrakta verk anar man sig oftast till det ursprungliga motivet men i denna målning, som hör till Guggenheim-museets samlingar, finns ingen antydan därom. I sina studier av samverkan mellan linje, yta och färg har van Doesburg eftersträvat en intuitiv balans i kompositionen i stället för att placera fälten systematiskt.
(V.E.B.)



35. Friedrich Vordemberge-Gildewart,
Kompositio n:o 96, 1935
Öljy kankaalle, 79,9 x 100,1
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 37.410

35. Friedrich Vordemberge-Gildewart,
Komposition Nr 96, 1935
Olja på duk, 79,9 x 100,1
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 37.410

Vordemberge-Gildewart, *Kompositio n:o 96*

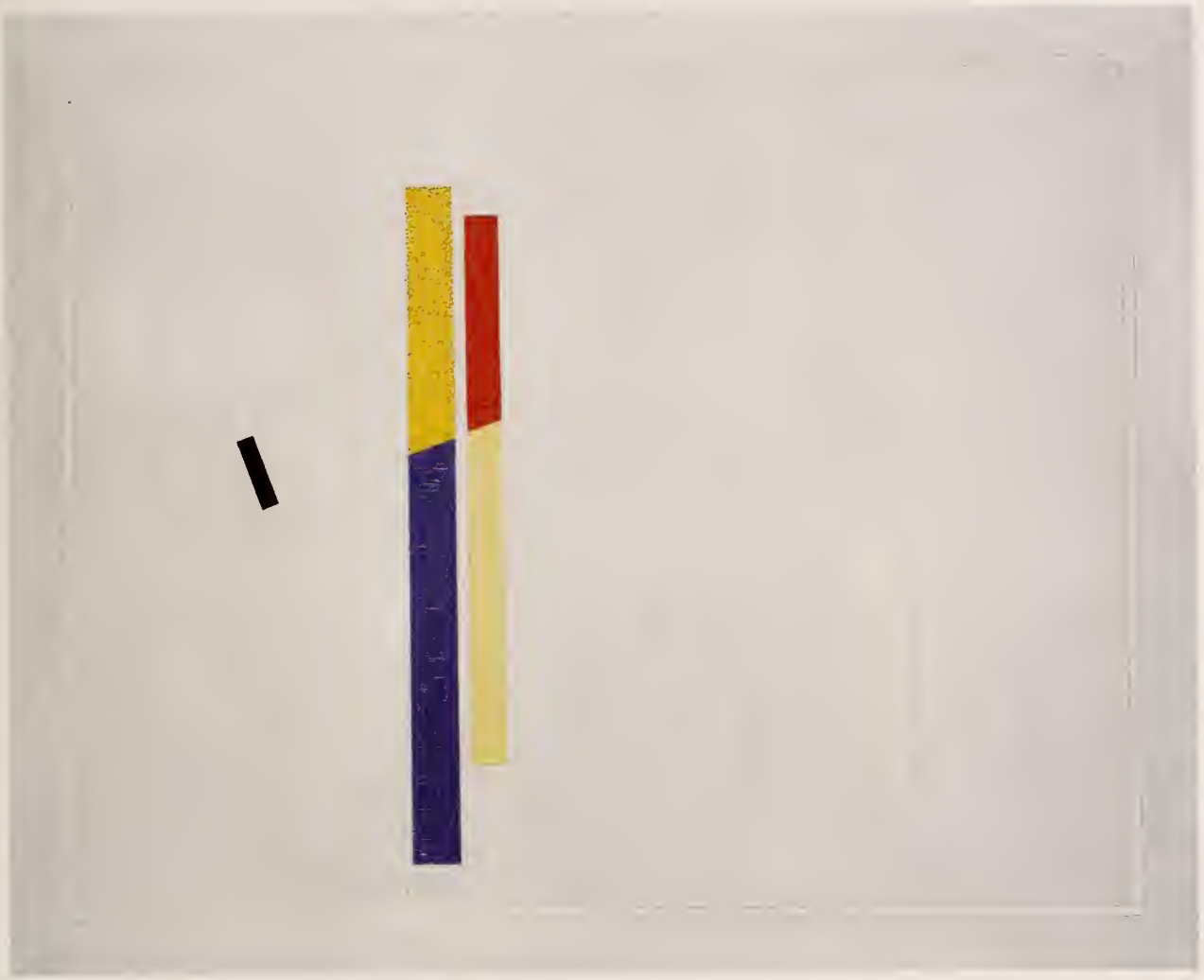
1930-luvun alussa Vordemberge-Gildewart luopui lähes kokonaan useille varhaisemmille töilleen ominaisista kuvapinnan täyttävistä ristikkorakenteista ja siirtyi konstruktivistisiin kuvasommitelmiin, joissa on selvästi eriytynyt kuvio – tausta -suhde. Yhtä lailla tässä kompositiossa on lukuisia yhtymäkohtia de Stijl -ryhmän taiteilijoiden töihin. Vordemberge-Gildewart on Mondrianin tavoin rajoittunut kuvaelementeissään suoraviivaisiin muotoihin ja väreissään perusväreihin: mustaan ja harmahtavan valkoiseen. Mutta toisin kuin Mondrian, Vordemberge-Gildewart asettaa vastakkain keltaisen kaksi eri sävyä ja käyttää kahta erilaista maalattua tekstuuria: leveillä siveltimenvedoilla ohuesti sivellyt värikentät muodostavat kontrastin pienille kuvaelementeille, joissa on karkea siveltimellä töpätty pinta. Tämä *impasto* eriyttää keltaisen sävyjä vielä enemmän ja antaa taiteilijalle mahdollisuuden työstää neutraalilta valkealta pohjalta esiin nouseva valkoinen muoto. Van Doesburgin tavoin Vordemberge-Gildewartkin suosii diagonaaleja: vino musta palkki ja linja, joka erottaa värit toisistaan pystysuorissa palkeissa, muodostavat kankaan vasemmassa yläosassa ylöspäin avautuvan suoran kulman ja luovat siten tiettyä vastapainoa pystysuorien elementtien lähinnä alas ja oikealle suuntautuvalle porrastukselle.

Samantyyppiset öljytyöt ja luonnokset 1930-luvun puolivälistä sen loppuun todistavat Vordemberge-Gildewartin jatkuvasta kiinnostuksesta sommittelun ongelmiin, joita kolmen tai neljän samansuuntaisen palkin konfiguraatio hänelle tuotti. Yksittäisten kuvaelementtien väri, tekstuuri ja suhteet *Kompositio n:o 96:ssa* antavat kullekin elementille oman painonsa. Niiden sommittelu perustuu harkittuun tasapainoon, joka on vakaa olematta silti liikkumaton.
(J.R.W.)

Vordemberge-Gildewart, *Komposition Nr 96*

I början av 1930-talet avstod Vordemberge-Gildewart mer eller mindre slutligt från de korsstrukturer över hela bildytan som karakteriserat de flesta av hans tidigare verk, och övergick till konstruktivistiska bildkompositioner med klart definerat förhållande figur–bakgrund. Likväl finner man i denna komposition ett flertal anknytningspunkter till arbeten hos konstnärerna i gruppen de Stijl. Vordemberge-Gildewart har likt Mondrian begränsat bildelementen till den rätlinjiga formen och färgskalan till grundfärgerna samt svart och gråtonat vitt. Men till skillnad från Mondrian ställer Vordemberge-Gildewart två nyanser av gult mot varandra och använder sig av två skilda färgtexturer: de med breda penseldrag, tunt målade färgfälten skapar en kontrast till mindre bildelement i en grov, med penseln utklickad yta. Denna *impasto* särskiljer ytterligare de gula nyanserna och ger konstnären en möjlighet att utarbeta en vit form som framträder ur den neutrala vita bakgrunden. Likt van Doesburg föredrar Vordemberge-Gildewart diagonalen: det snedställda svarta blocket och linjen, som skiljer färgerna i de vertikala balkarna, bildar en rät vinkel som öppnar sig mot dukens övre vänstra del, och balanserar upp de lodräta element som snarast drar tyngdpunkten ner och mot höger.

Motsvarande oljearbeten och skisser från mitten till slutet av trettiotalet vittnar om Vordemberge-Gilderwarts fortsatta intresse för de sekvensproblem, som konfigurationen mellan tre eller fyra likriktade block gav upphov till. I *Komposition nr 96* betonas de enskilda bildelementens färg, textur och proportioner var för sig. Kompositionen av dessa baserar sig på en övervägd balans, som är stabil utan att vara statisk.
(J.R.W.)



Pariisi maailmansotien välisenä aikana

Paris under mellankrigstiden

36. Pablo Picasso
Mandoliini ja kitara (Mandoline et guitare), 1924
Öljy ja hiekka kankaalle, 140,6 x 200,4
Solomon R. Guggenheim Museum 53.1358

36. Pablo Picasso
Mandolin och gitarr (Mandoline et guitare), 1924
Olja och sand på duk, 140,6 x 200,4
Solomon R. Guggenheim Museum 53.1358

Picasso, *Mandoliini ja kitara*

Vuosien 1924 ja 1925 kesäkuukausina Picasso maalasi ainakin yhdeksän suurta, värikylläistä asetelmaa, joissa kaikissa oli lähes sama aihe: erilaisia esineitä aseteltuina avoimen ikkunan edessä seisovalle pöydälle. Ensimmäisen kerran tämä aihe esiintyi piirustuksissa ja akvarelleissa, jotka Picasso teki 1919 Saint-Raphaëlissa viettäessään ensimmäistä kesäänsä Rivieralla.

Väripinnoista ja koristeellisista kuvioista jäsentyvää kuvasommitelmaa täydentävät asetelman kaarevat ääriviivat sekä lattian ja taustalla näkyvän seinän lineaarinen jako. Rohkeat ja kirkkaat värit, pöytäliinan virkeä kuviointi sekä ikkunan läpi näkyvä taivas pilvineen tekevät maalauksesta sangen eloisan.
(V.E.B.)

Picasso, *Mandolin och gitarr*

Under sommarmånaderna 1924 och 1925 målade Picasso åtminstone nio stora, färgmättade kompositioner, som alla huvudsakligen hade samma tema: en samling föremål placerade på ett centralt placerat bord framför ett öppet fönster. Detta tema förekom första gången i en serie teckningar och akvareller gjorda i Saint-Raphaël 1919, då Picasso första gången tillbringade sommaren vid Rivieran. Bildkompositionen, bestående av färgytor och dekorativa mönster, kompletteras i detta stilleben av de buktande konturerna samt av den lineära uppdelningen av golvet och fondväggen. I synnerhet de starka, lysande färgerna, bordukens brokiga mönstring och himmel och moln som syns genom fönstret ger målningen liv.
(V.E.B.)

37. Fernand Léger
Nainen ja maljakko (Femme tenant un vase), 1927
Öljy kankaalle, 146,3 x 97,5
Solomon R. Guggenheim Museum 58.1508

37. Fernand Léger
Kvinna med vas (Femme tenant une vase), 1927
Olja på duk, 146,3 x 97,5
Solomon R. Guggenheim Museum 58.1508

Léger, *Nainen ja maljakko*

Léger pyrki käsittelemään ihmishahmoja samalla plastisella tavalla kuin esineitä tai koneita. Tämä piirre tulee hyvin esiin myös maalauksessa *Nainen ja maljakko*. Naisen käsivarret, kädet, hiukset ja vartalo ovat muuttuneet elottomiksi "plastisiksi arvoiksi". Nainen ei ole enää ihmisfiguuri, vaan arkkitehtoninen konstruktio. Naisen ja maljakon sulautuminen toisiinsa määrittelemättömässä tilassa synnyttää monumentaalisuuden vaikutelman.

Tästä aiheesta on olemassa lisäksi kaksi muuta versiota, jotka muistuttavat erehdyttävästi toisiaan: toinen Kööpenhaminassa (1924, Statens Museum for Kunst) ja toinen Baselissa (1924–27, Kunstmuseum). Leger'n omien sanojen mukaan Guggenheimin museon kokoelmiin kuuluva työ on lopullinen versio.
(V.E.B.)

Léger, *Kvinna med vas*

Kvinna med vas är ett utmärkt exempel på Légers strävan att behandla människofigurer med samma plasticitet som föremål eller maskiner. Armarna, händerna, håret och kroppen har överförts till livlösa "plastiska värden". Kvinnan är inte längre en människofigur, utan en arkitektonisk konstruktion. Den ömsesidiga föreningen av kvinna och vas i ett odefinierbart utrymme ger ett monumentalt intryck.

Det finns två andra versioner av denna målning och de är till förvillelse lika varandra: den ena i Köpenhamn (1924, Statens Museum for Kunst) och den andra i Basel (1924–27, Kunstmuseum). Enligt Léger är målningen i Guggenheim-museet den slutliga versionen.
(V.E.B.)

38. Fernand Léger
Meritähti (L'Etoile de mer), 1942
Öljy kankaalle, 147,3 x 127
Solomon R. Guggenheim Museum
Evelyn Sharpin lahjoitus 77.2669

38. Fernand Léger
Sjöstjärna (L'Etoile de mer), 1942
Olja på duk, 147,3 x 127
Solomon R. Guggenheim museum
Evelyn Sharps donation 77.2669

Léger, *Meritähti*

Maalaus kuuluu sarjaan, jonka Léger aloitti heti saavuttuaan maanpakolaisena Yhdysvaltoihin vuoden 1940 lopussa. Teosten nimet vaihtelevat *Sukeltajista, Tanssiin* ja *Meritähteen*. Yhteistä niille kaikille on kuitenkin ihmisvartaloiden ripotteleminen kuvapinnan eri osiin. Figuurit ovat ikään kuin painottomia, mitä vaikutelmaa vahvistaa se, että väri on nyt kadottanut lähes täysin yhteytensä kohteisiinsa. Värit ja ääriviivojen rajaamat muodot elävät omaa sommitelmallista elämäänsä ja joutuvat jännitteiseen ja ärsyttävään vuorovaikutukseen.

Tämä väripintojen jatkaminen yli muotojen ääriviivojen oli lähtöisin Léger'n haltioituneesta suhtautumisesta amerikkalaisiin valomainoksiin: "Vuonna 1942 ollessani New Yorkissa minua hämmensivät pitkin katuja pyyhkivät mainosvalot. Seisoit kadulla juttelemassa ja yllättäen kaikki muuttui siniseksi. Sitten väri katosi, tilalle tuli toinen, ja yhtäkkiä kaikki oli punaista, keltaista. Tämä väri, valonheittimien keilojen väri, oli vapaa: vapaa rajattomassa tilassa. Samaa halusin ilmaista myös maalauksissani."

Puhuessaan "sukeltajistaan" ja "tanssijoistaan", joissa figuuri on jälleen tullut osaksi abstraktia sommittelua ja taulumaalaus laajentunut seinämaalaukseksi, Léger korosti nimenomaan rytmin merkitystä: "Olen ripotellut kohteeni tilaan luottaen siihen, että antaessani niiden säteillä ulos kuvasta ne pysyvät silti koossa. Kokonaisuus on painotonta leikkiä, joka muodostuu akordeista ja rytmeistä, taustan ja pinnan väreistä, päälinjoista, etäisyyksistä ja vastakohdista."
(L.A.S.)

Léger, *Sjöstjärna*

Målningen ingår i den serie som Léger påbörjade snart efter att han inlett sin exiltillvaro i Amerika i slutet av år 1940. Med växlande titlar på verken, såsom *Dykare, Dans* eller *Sjöstjärna* handlar det dock alltid om kroppsformer som är utströdda över bildfältet. Figurerna ter sig viktlösa. Detta intryck stärks av att färgen här nästan helt mist anknytning till det avbildade. Färg och konturformer har ett självständigt, kompositionellt liv i en såväl spänningfylld som irriterande växelverkan.

Légers var fascinerad av amerikansk ljusreklam som gav impulsen till att sträcka ut färgytorna utanför konturernas gränser: "Då jag 1942 var i New York blev jag förbryllad av reklamljusen som svepte över gatorna. Du stod på gatan och pratade och till din häpnad blev allting blått. Sedan försvann färgen, en annan kom i stället, och med ens var allt rött, gult. Denna färg, strålkastarnas färg, är fri: fri i rummet. Detta ville jag fånga i mina målningar".

Beträffande serien *Dykare* och *Dansare*, där han innesluter figurerna i en abstrakt formkomposition och experimenterar med att tänja ut sina tavlor till väggmålningar, har Léger poängterat rytmens betydelse: "Jag har spritt ut de enskilda elementen och litar på att de hålls samman, samtidigt som jag låter dem stråla ur målningen. Helheten är en viktlös lek bestående av ackord och rytmer, av grundens och ytans färger, huvudlinjer, avstånd och motsatser."
(L.A.S.)

F. LEGER

39. Robert Delaunay
Ympyrämuotoja (Formes circulaires), 1930
Öljy kankaalle, 128,9 x 194,9
Solomon R. Guggenheim Museum 49.1184

39. Robert Delaunay
Cirkelformer (Formes circulaires), 1930
Olja på duk, 128,9 x 194,9
Solomon R. Guggenheim Museum 49.1184

Delaunay, *Ympyrämuotoja*

Vuoden 1930 vaiheilla Delaunay palasi takaisin abstrakteihin ympyrämuotoihin, jotka olivat 1913 hallinneet hänen tuotantoaan. Ensimmäisen kerran kehrä ilmestyi 1906 Delaunayn maiseman taivaalle, ja vuonna 1913 se oli teemana hänen maalauksissaan *Aurinko* ja *Kuu*.

Ympyrämuodoissa kahta erillistä keskipistettä kiertää etupäässä punaisia, sinisiä ja keltaisia värinauhoja, jotka leikkautuessaan muuttavat väriään. Maalauksen oikean puolen samankeskiset ympyrät ovat jakautuneet kahdeksaan segmenttiin, joiden päälle taiteilija on sijoittanut kiekkoja. Oikea puolisko on vasemman puoliskon kaleidoskooppimainen pirstoutuminen. Delaunayn työskentely tyyliteltyjen, samankeskisten ympyröiden kanssa jatkui 1930-luvun reliefiveistoksissa ja *Rytmi*-sarjan maalauksissa.
(V.E.B.)

Delaunay, *Cirkelformer*

Kring år 1930 återgick Delaunay till de abstrakta cirkelformer som 1913 dominerat hans produktion. År 1906 uppenbarade sig rundeln första gången på himlen i hans landskap. År 1913 hade den blivit tema för målningar som *Sol* och *Måne*.

Två separata centralpunkter omringas av cirkelformade – främst röda, blå och gula – färgband, korsande varandra. I bandens skärningspunkter ändras färgen. Den högra halvan, där de koncentriska färgcirklarna är uppdelade i åtta segment, är ett fragmenterat kaleidoskop av den vänstra halvan, Delaunays uppdelning i schematiska, koncentriska cirklar fick under 30-talet en fortsättning i reliefskulpturer och i målningar i serien *Rytm*.
(V.E.B.)

40. Wassily Kandinsky
Dominoiva kiemura (Courbe dominante), huhtikuu 1936
Öljy kankaalle, 129,4 x 194,2
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheimin lahjoitus 45.989

40. Wassily Kandinsky
Dominerande slinga (Courbe dominante), april 1936
Olja på duk, 129,4 x 194,2
Solomon R. Guggenheim Museum
Solomon R. Guggenheims donation 45.989

Kandinsky, *Dominoiva kiemura*

Kandinsky piti *Dominoivaa kiemuraa* yhtenä tärkeimmistä töistään. Suuresta keltaisesta kehrästä virtaa voimia, joita oikean puolen leveä kiemura pitää aisoissa. Porraskonstruktio kuvan oikeassa alalaidassa kääntää sommittelun "virran" takaisin vasemmalla ylhäällä olevaa suurta ympyrää päin. Vasempaan ylänurkkaan sijoitettu taulumainen suorakulmio kuvamerkkeineen ja oikean yläkulman kolme mustaa ympyrää sitovat dynaamisen kokonaisuuden kuvapintaan. Väriasteikossa on Kandinskyn varhaisempaan tuotantoon verrattuna enemmän pastellisävyjä ja heleitä värejä, ja lukuisat kontrastisävyiset pienet elementit elävöittävät suurempia pintoja. Kandinskyn isokokoinen maalaus säteilee suorastaan mystistä energiaa.
(V.E.B.)

Kandinsky, *Dominerande slinga*

Kandinsky ansåg *Dominerande slinga* vara ett av hans viktigaste verk. Ur den stora gula cirkeln strömmar krafter, som behärskas av den brett anlagda slingan till höger om mittpunkten. Stegkonstruktionen nere till höger leder vidare det kompositionsmässiga "flödet" tillbaka till cirkeln uppe till vänster. Den dynamiska helheten sammanbinds till en bildyta av den rektangulära tavlan med sina symboler uppe till vänster och de tre svarta cirklarna uppe till höger. I jämförelse med Kandinskys tidigare arbeten innehåller paletten fler ljusa färger och pastelltoner; ett flertal mindre element i kontrasterande färger ger de större ytorna liv. Kandinskys stort tilltagna målning utstrålar en rent mystisk energi.
(V.E.B.)

41. Alexander Calder
Mobile, (n. 1943–46)
Puu, metalli ja nuora, 170,2 x 165,1
Solomon R. Guggenheim Museum
Mary Reynoldsin kokoelma, hänen veljensä lahjoitus 54.1390

41. Alexander Calder
Mobile, (ca 1943–46)
Trä, metall och snöre 170,2 x 165,1
Solomon R. Guggenheim Museum
Mary Reynolds samling; en donation av hennes bror 54.1390

Calder, *Mobile*

Alexander Calderin ensimmäiset mobilet ovat peräisin 1930-luvun alusta, jolloin hän asui Pariisissa. Nimityksen keksi hänen ystävänsä Marcel Duchamp kuvaamaan erityyppisiä Calderin luomia liikkuvia veistoksia. Riippuva mobile lienee niistä tunnetuin. Tässä Guggenheimin museon mobilessa yksinkertaiset puuosaset, joista useimmat ovat maalattuja, riippuvat poikittaisista puutangoista. Mobilen yksittäiset osat reagoivat ilmavirtoihin, liikkuvat spontaanisti ja ennalta arvaamattomasti eri nopeuksilla milloin mihinkin suuntaan ja pitävät huolen siitä, että mobilen "ilme" muuttuu jatkuvasti.

Omaelämänkerrassaan Alexander Calder kertoo: "Sota-ajan konstellaatioiden kaudelta oli kaksi mobilea, joiden osat oli veistetty kovasta puulajista, maalattu ja ripustettu tankojen päässä riippuviin naruihin. Carré oli poistanut ne näytteille asetettavien teosten joukosta. Niinpä lahjoitin ne Mary Reynoldsille, joka oli tullut takaisin Pariisiin. Siitä lähtien hän on kutsunut niitä nimellä *Pas Nobles Mobiles* (nuo arvottomat mobilet). Nykyään ne kuuluvat Guggenheimin museon kokoelmiin." [1]
(V.E.B.)

1. A. Calder ja J. Davidson, *Calder: An Autobiography with Pictures*, New York 1966, s. 189

Calder, *Mobile*

Alexander Calders första mobiler härstammar från början av 1930-talet, då han bodde i Paris. Det var hans vän Marcel Duchamp som hittade på detta begrepp, beskrivande de olika rörliga skulpturer som Calder skapat. Den hängande mobilen lär vara den mest välkända. I detta arbete hänger enkla trästycken, de flesta av dem målade, från tvärställda trästänger. De enskilda delarna reagerar på luftströmmar, och rör sig spontant och oförutsett med olika hastighet åt olika håll, och ser till att mobilens karaktär ständigt ändras.

I sin självbiografi berättar Alexander Calder: "Det fanns två mobiler från krigstidens konstellationsperiod med delar snidade i hårt trä, målade och upphängda i snören i ändan på stänger. Carré hade ratat dem från en utställning. Då donerade jag dem till Mary Reynolds, som åter var i Paris. Sedan dess har hon kallat dem *Pas Nobles Mobiles* (ovärdiga mobiler). Nu är de i Guggenheim-museets ägo." [1]
(V.E.B.)

1 A. Calder och J. Davidson, *Calder: An Autobiography with Pictures*, New York 1966, sid 189

42. Alexander Calder
Seisova mobile (Standing Mobile), 1930-luvun loppu tai 1940-luvun alku
Maalattu metalli, 130,8 x 44,5 x 53,4
Solomon R. Guggenheim Museum
Hilla Rebayn kokoelma 71.1936R54.a–.c

42 Alexander Calder
Stående mobil (Standing Mobile), slutet av 1930-talet eller början av 1940-talet
Målad metall, 130,8 x 44,5 x 53,4
Solomon R. Guggenheim Museum
Samling Hilla Rebay, 71.1936R54.a–.c

Calder, *Seisova mobile*

"En tiedä enää tarkkaan, mikä sai minut kiinnostumaan liikkeestä taiteen elementtinä – sirkuslaisten vauhdikkaat esitykset vaiko insinöörikoulutukseni", totesi Alexander Calder arvioidessaan ensimmäisen mobilensa syntymää. [1] Hän opiskeli Stevens Institute of Technologyssa teknistä piirtämistä, geometriaa, suunnittelupiirustusta, koneenrakennusta ja sovellettua kinetiikkaa. Calderin luennoilla tekemien muistiinpanojen mukaan kinetiikankurssilla käsiteltiin vuonna 1919 teknisiä kysymyksiä, joista tuli ratkaisevia komponentteja hänen liikkuvissa veistoksissaan. Näitä olivat "niiden lainalaisuuksien selvittäminen, joiden mukaan kiinteiden kappaleiden tasoliikkeet suuntautuvat ... kompensaatio- ja kiertoheiluri, voimaa siirtävät ja pyörivät kappaleet." [2] Vaikka Alexander Calderin veistosten kompositioilla ja konstruktioilla oli ilmeinen yhteys hänen insinööritaustaansa, niin hänen teostensa hämmästyttävän abstrakti luonne johtui sittenkin hänen arvaamattomasta luonteestaan ja siitä, että Jean Arpin ja erityisesti Joan Mirón muotokieli olivat hänelle tuttuja.

Seisovat mobilet – vapaasti riippuvien osien ja abstraktien jalustaveistosten välimuoto – ovat peräisin ajalta ennen Calderin ensimmäisiä riippuvia mobileja. Ne syntyivät taiteilijan halusta luoda tuulessa liikkuvia töitä. *Seisovan mobilen* kolmihaaraisen jalustan väreissä on pitäydytty punaiseen, siniseen ja keltaiseen, mikä on luultavimmin kunnianosoitus Calderin ystävälle Piet Mondrianille. Liikkuvat osat on ripustettu taivutettuun, kaarevaan tankoon, joka on kiinnitetty jalustaan metallikoukulla. Pienten liikkuvien osien vastapainona on tangon toiseen päähän sijoitettu metallilevy, jonka painona on lyijyä. Kun tanko liikkuu edestakaisin, pienet metallilevyt keinuvat ilmassa hiljaa väreillen.
(N.S.)

1. J. Lipman, *Calder's Universe* (näyttelyluettelo), New York 1976, s. 263
2. Ibid., s. 18

Calder, *Stående mobil*

"Jag vet inte vad det var som väckte mitt intresse för rörelse som ett element i konsten: fartfyllda uppvisningar på cirkus eller min ingeniörsutbildning vid Stevens Institute of Technology", säger Alexander Calder beträffande sin första mobil.[1] Vid nämnda institut studerade han teknisk ritning, geometri, konstruktionsritning, maskinbygge och tillämpad kinetik. Enligt anteckningar från föreläsningar i kinetik omfattade kursen år 1919 tekniska problem, som även blev avgörande komponenter i Alexander Calders rörliga skulpturer: "Att klarlägga den lagbundenhet enligt vilken de fasta delarna rörde sig i planet ... kompensations- och vridpendeln, kraftöverförande och roterande delar".[2] Alexander Calders skulpturer har till kompositions- och konstruktionsmetod en uppenbar koppling till denna ingeniörsbakgrund, men den sällsamma abstrakta karaktären i hans verk kan hänföras till hans nyckfulla personlighet och hans kännedom om Jean Arps och i synnerhet Joan Mirós formspråk.

De stående mobilerna, som är en mellanform mellan fritt hängande delar och en abstrakt, plastisk sockel, är gjorda före Calders första hängande mobiler. De kom till på grund av konstnärens behov att skapa rörliga arbeten att ställas utomhus för att sättas i rörelse av vinden. Färgerna i *Stående mobils* tregrenade sockel har begränsats till rött, blått och gult, vilket sannolikt är en hedersbevisning till Piet Mondrian, Calders vän. De rörliga delarna är upphängda i en böjd stång fäst vid sockeln med metallkrokar. En blytyngd metallskiva i stångens andra ända fungerar som motvikt till de små rörliga delarna. När stången svänger av och an gungar de små metallskivorna stilla skälvande i luften.
(N.S.)

1. J. Lipman, *Calder's Universe* (utställningskatalog), New York 1976, s. 263
2. Ibid., s. 18

43. Joan Miró
Kynnetty maa (La Terre labourée), 1923–24
Öljy kankaalle, 66 x 92,7
Solomon R. Guggenheim Museum 72.2020

43. Joan Miró
Plöjd mark (La Terre labourée), 1923–24
Olja på duk, 66 x 92,7
Solomon R. Guggenheim Museum 72.2020

Miró, *Kynnetty maa*

Kesällä 1923 Joan Miró ryhtyi maalaamaan *Kynnettyä maataan*, joka esittää hänen perheensä maatilaa Montroigissa lähellä Barcelonaa. Vaikka maalauksen aihe muistuttaakin hänen varhaisempia, puolittain realistisia ja väreiltään fauvistisia maisemiaan, tämä työ havainnollistaa ensimmäisen kerran Mirón surrealistisia näkyjä. Ihmis-, eläin- ja kasviaiheiden toisiinsa lomittuvassa sijoittelussa Miró on päästänyt mielikuvituksensa valloilleen ja luonut fantasiaolentojen maailman, jonka voi nähdä vain sielunsa silmillä ja joka kertoo Mirón estottomasta keksimisen ilosta. Työskennellessään aiheen parissa hän kirjoitti: "Minun onnistui paeta luonnon täydellisyyteen." *Kynnetty maa* muodostaa siis runollisen metaforan, ja siinä kiteytyy Mirón idyllinen kuva kotiseudustaan, jossa hän omien sanojensa mukaan ei voinut "kuvitella tapahtuvan ihmiskunnan rikoksia".

Kynnetyn maan monipuolisella kuvastolla on lukemattomia lähteitä, ja siinä näkyy Mirón jo varhain tuntema kiinnostus saamaansa taiteellista perintöä kohtaan. Maalauksen taitetut, vastakkaiset värisävyt muistuttavat Katalonian romaanisen tyylin freskojen värejä, kun taas peittelemätön kaksiulotteisuus ja eriväristen eläinhahmojen koristeellinen sijoittelu koko kuvapinnalle on mitä todennäköisimmin saanut virikkeitä keskiaikaisista espanjalaisista gobeliineista. Itse eläinhahmot ovat peräisin katalonialaisista keramiikkatöistä, joita Miró keräsi ja säilytti ateljeessaan. Tyylitelty figuuri auroineen on puolestaan lähtöisin Altamiran esihistoriallisista luolamaalauksista, jotka Miró tunsi erittäin hyvin. Hän löysi kaikesta jotakin elävää ja maagista: esimerkiksi liioitellun suuri, puunrunkoon kiinnitetty korva on ilmaus hänen vakaumuksestaan, jonka mukaan jokaisella esineellä on elävä sielu.

Mirón eloisalla kuvauksella on myös poliittinen ulottuvuus. Kolme lippua *Kynnetyssä maassa* – Ranskan, Katalonian ja Espanjan – viittaavat Katalonian itsenäistymispyrkimyksiin.
(N.S.)

Miró, *Plöjd mark*

Sommaren 1923 påbörjade Joan Miró målningen *Plöjd mark*, som föreställer familjens landsställe i Montroig nära Barcelona. Även om motivvalet är besläktat med hans tidigare, halvt realistiska och till färgskalan fauvistiska landskap, är denna målning den första i vilken Mirós surrealistiska fantasivärld framträder. I detta myller av människo-, djur- och växtmotiv har Miró gett fantasin fritt utlopp och skapat en värld med fiktiva varelser som endast kan ses med själens ögon. Under arbetets gång skrev han: "Jag har lyckats fly till naturens perfektion". *Plöjd mark* skapar således en poetisk metafor, i vilken Mirós idylliska bild av hembygden kristalliseras, där han enligt uppgift inte kunde "föreställa sig att mänskliga brott kunde ske".

Det mångbottnade bildspråket i *Plöjd mark* har otaliga källor och det vittnar om det intresse som Miró redan tidigt visade sitt konstnärliga arv. Målningens brutna, kontrasterande färgskalor påminner om färgvalet i Kataloniens fresker i romansk stil, medan den iögonfallande ytprägeln och de mångfärgade djurgestalterna över hela ytan med största sannolikhet influerats av medeltida spanska gobeliner. Själva varelserna härstammar från katalansk keramik, som Miró samlade och uppbevarade i ateljéen. Den stiliserade figuren och plogen har sitt ursprung i förhistoriska grottmålningar i Altamira, som Miró var väl förtrogen med. Miró fann i allting något levande och magiskt; sålunda är det överdimensionerade örat som är fäst vid trädstammen, ett uttryck för hans övertygelse om att vart ting har en levande själ.

Det finns även en politisk dimension i Mirós expressiva framställning. De tre flaggorna i *Plöjd mark* – Frankrikes, Kataloniens och Spaniens – hänvisar till Kataloniens strävan att frigöra sig från spanskt centralstyre.
(N.S.)

JOUR

44. Joan Miró
Linnun lento yli tasangon III
(Le Vol de l'oiseau sur la plaine III), heinäkuu 1939
Öljy juuttikankaalle, 89,5 x 115,6
Solomon R. Guggenheim Museum
Evelyn Sharpin lahjoitus 77.2670

44. Joan Miró
Fågelns flykt över slätten III
(Le Vol de l'oiseau sur la plaine III), juli 1939
Olja på jute, 89,5 x 115,6
Solomon R. Guggenheim Museum
Evelyn Sharps donation 77.2670

Miró, *Linnun lento yli tasangon III*

Heinäkuussa 1939 Miró teki tästä aiheesta neljä eri versiota. Tuolloin taiteilija oleili Normandian rannikolla pienessä Varengevillen kylässä muutaman kilometrin päässä Dieppestä.[1] Jacques Dupinin mukaan Miró sai idean maalaukseensa matkalla Varengevilleen, kun hän näki junan ikkunasta suuren varisparven lentävän Normandian tasankojen yli. Näky painui häneen mieleensä, ja hän teki välittömästi aiheesta luonnoksen, josta sittemmin syntyi sarja öljymaalauksia.
(L.A.S.)

1. J. Dupin, *Joan Miró: Life and Work*, New York 1962, s. 346

Miró, *Fågelns flykt över slätten III*

I juli 1939 gjordes fyra versioner av denna målning. Miró vistades då i den lilla byn Varengeville några kilometer från Dieppe i Normandie.[1] Enligt Jacques Dupin fick Miró idén till denna målning då han under en resa till Varengeville från tågfönstret såg en flock svarta kråkor flyga över den normandiska slätten. Han fångade genast detta intryck i en skiss, som senare resulterade i en serie oljemålningar.
(L.A.S.)

1 J. Dupin, *Joan Miró: Life and Work*, New York 1962, s. 346

45. Joan Miró
Maalaus (Peinture), 1953
Öljy kankaalle, 195 x 378
Solomon R. Guggenheim Museum 55.1420

45. Joan Miró
Målning (Peinture), 1953
Olja på duk, 195 x 378
Solomon R. Guggenheim Museum 55.1420

Miró, *Maalaus*

Maalaus vuodelta 1953 on avainteos Joan Mirón tuotannossa. Ajallisesti se sijoittuu 1940-luvun verraten mietiskelevien ja pidättyväisten töiden sekä 1950-luvun lopun ja 1960-luvun vapaamman, spontaanimman ekspressiivisyyden välille. Mirón tuotannossa toistuvat rohkeat mielikuvitushahmot ja eri elementit koossa pitävät taustat. Erityisesti vuosien 1953–54 töille ovat leimallisia energinen maalaustapa, tietoinen kömpelyys ja voittopuolisesti kirkkaat ja raa'at värisävyt. Toisistaan erillään olevilla pisteviivoilla taiteilija on halunnut korostaa tai moduloida tiettyjä kuvan kokonaisrakenteen sisällä olevia sommittelun osasia.
(V.E.B.)

Miró, *Målning*

Målning från 1953 är ett nyckelverk i Joan Mirós produktion. Det placerar sig mellan 40-talets reflekterande, återhållsamma verk och friare, spontanare expressivitet från slutet av 1950- talet och början av 1960-talet. Bestående element i Mirós produktion är djärva, fantasifulla gestalter och en bakgrund som gör ett starkt sammanbindande intryck. Typiskt, i synnerhet för åren 1953–54, är det energiska, expressiva måleriet, det medvetet klumpiga uttryckssättet och övervägande klara, skarpa färgnyanserna. Med fristående strecklinjer har konstnären framhävt eller modulerat vissa delar av målningen inom kompositionens helhetsstrukturering.
(V.E.B.)

46. Alberto Giacometti
Lusikkanainen (Femme-cuillère), 1926
Pronssi, 143,8 x 51,4 x 21,6
Solomon R. Guggenheim Museum 55.1414

46. Alberto Giacometti
Skedkvinna, (Femme-cuillère), 1926
Brons, 143,8 x 51,4 x 21,6
Solomon R. Guggenheim Museum 55.1414

Giacometti, *Lusikkanainen*

1920-luvun puolivälissä Giacometti innostui joksikin aikaa kubistisista kokeiluista kehittäen pian oman persoonallisen kubistisen veistostyylinsä. Vaikka *Lusikkanainen* heijastelee Jacques Lipchitzin ja Henri Laurensin kubistisia innovaatioita, niin samalla siinä näkyy primitiivisen taiteen ja surrealismin vaikutus. Teos tuo selvästi mieleen muinaiset kykladiset veistokset. Siinä on tiettyjä afrikkalaisen veistotaiteen muoto-ominaisuuksia, kuten kuperien ja koverien piirteiden samanarvoisuus sekä figuurin mielivaltaiset mittasuhteet, jotka kubistinen veistotaide oli jo ehtinyt sulattaa itseensä. Kuitenkin naistorson kasvattaminen valtavaksi, lusikkamaiseksi onteloksi, joka on samalla käänteinen viittaus raskauteen, enteilee Giacomettin suurenmoisia 1920-luvun lopun ja 1930-luvun saavutuksia, joissa hän tutki piilotajuisista unista ja tunteista kumpuavaa surrealistista maailmaa.
(V.E.B.)

Giacometti, *Skedkvinna*

I mitten av 1920-talet ägnade Giacometti sig tillfälligt åt kubistiska experiment, och utvecklade snabbt sin personliga kubistiska stil. I *Skedkvinna* tar han upp Jacques Lipchitz' och Henri Laurens' kubistiska innovationer. Samtidigt avslöjar skulpturen även inflytande från primitiv konst och från surrealism. Det finns klara influenser från kykladisk bildhuggarkonst och vissa formkarakteristika från afrikanska skulpturer, främst i balansen mellan konvexa och konkava former och i figurens fritt tolkade proportioner – som redan haft inflytande på kubistisk skulptur. Den kvinnliga torson som uppförstorats till en väldig, skedartad konkav form, med en omvänd referens till graviditet, förebådar redan Giacomettis storartade skulpturer i slutet av 1920-talet och på 1930-talet, i vilka han utforskar den surrealistiska formvärld som stiger fram ur undermedvetna drömmar och känslor.
(V.E.B.)

47. Alberto Giacometti
Nenä (Le Nez), 1947 (valettu 1965)
Pronssi, metallilanka, nuora ja teräs
Figuuri 43,2 x 8,1 x 69,2 cm. Häkki 81 x 39,1 x 48,3
Solomon R. Guggenheim Museum 66.1807

47. Alberto Giacometti
Näsan (Le Nez), 1947 (gjuten 1965)
Brons, metalltråd, rep och stål
Figuren 43,2 x 8,1 x 69,2. Buren 81 x 39,1 x 48,3
Solomon R. Guggenheim Museum 66.1807

Giacometti, *Nenä*

Vuonna 1947 Giacometti ryhtyi tekemään edeltävien vuosien pienenpienten veistosten sijaan kuuluisia pitkiksi venytettyjä luurankomaisia figuureitaan. Samana vuonna valmistuneessa *Nenässä* hän vei yksityiskohdan suurentamisen niin pitkälle, että figuurin toteuttaminen kokonaisena olisi ollut mahdotonta. Vuonna 1947 syntyneissä teoksissa *Käsi* ja *Viittaava mies* taiteilija on tavoitellut ekspressiivistä tehoa ja venyttänyt yksittäisiä vartalon muotoja oman näkemyksensä mukaan. Ottamalla mukaan teräshäkin Giacometti on sijoittanut pään rajattuun tilaan, josta nenä tosin työntyy ulos. Jo 1940-luvun alussa Giacomettia askarruttivat tilaan liittyvät ongelmat, jolloin hän teki miniatyyrikokoisia figuureja suurille alustoille. Myös *Nenässä* näkyy hänen kiinnostuksensa tilaa kohtaan, ja tilan kanssa hän työskenteli myös seuraavien vuosien aikana, kuten monifiguurisissa töissään *Tori* ja *Häkki*.
(V.E.B.)

Giacometti, *Näsan*

År 1947 övergick Giacometti från tidigare års miniatyrfiguriner till sina berömda, utdragna, skelettartade figurer. I *Näsan* som blev färdig samma år förstorade han upp en detalj så till den grad, att det varit omöjligt att gjuta figuren i ett stycke. I *Hand* och *Pekande man*, även dess från år 1947, har konstnären utgående från sina observationer tänjt ut enskilda kroppsdelar för att uppnå en expressiv effekt. Genom att införliva en stålbur i skulpturen tillhörande Guggenheim-museet har Giacometti placerat huvudet i ett omgränsande rum, även om näsan sticker fram ur detta. Det var uttryckligen rummet som intresserade honom, då han gjorde extremt små figurer på höga socklar, och han arbetade även med rummet under de följande åren i verk med många figurer såsom *Torget* och *Buren*.
(V.E.B.)

48. Alberto Giacometti
Diego, 1953
Öljy kankaalle, 100,5 x 80,5
Solomon R. Guggenheim Museum 55.1431

48. Alberto Giacometti
Diego, 1953
Olja på duk, 100,5 x 80,5
Solomon R. Guggenheim Museum 55.1431

Giacometti, *Diego*

Maalaus esittää Giacomettin 1902 syntynyttä Diego-veljeä. Vuodesta 1927 lähtien Diego asui veljensä ateljeessa Pariisissa (Rue Hippolyte-Maindron 46) ja auttoi tätä kuvanveistotöissä. Hän rakensi kehikkoja, patinoi pronssiveistoksia ja teki kipsivaluja. Lisäksi hän suunnitteli ja valmisti moderneja huonekaluja. Vuosina 1935–40 Diego istui aamupäivisin veljensä Alberton mallina, sillä työskentely elävän mallin kanssa oli tuohon aikaan Giacomettin ensisijainen työskentelytapa. Myöhemmin taiteilija totesi muistista maalattujen päiden saaneen aina lopulta Diegon pään ominaispiirteet, koska hän oli kuvannut veljeään niin usein.

Giacomettilla oli silloin tällöin kausia, jolloin maalaaminen jäi taka-alalle. Niinpä 1930-luvun lopun ja 1940-luvun puolivälin väliseltä ajanjaksolta ei ole olemassa yhtään öljytyötä, kun taas 1950-luvulla ja 1960-luvun alussa syntyi lukuisia maalauksia. Giacomettin öljytöille ovat tunnusomaisia sisätilassa istuvan hahmon frontaaliasento sekä harmaista, kullanruskeista ja ruskeista värisävyistä muodostuva neutraali väriasteikko. Samoin useissa 50-luvun öljymaalauksissa esiintyy kankaalle maalattu kehys – tehokeino, jota Ferdinand Hodler oli käyttänyt jo ennen Giacomettia. Tämä tyylillinen tehokeino teki taiteilijalle mahdolliseksi kuvattavan hahmon siirtämisen maalauksen sisäpuoliseen tilaan, jolloin hän pystyi pitämään kuvattavansa erillään katsojan ja taulun välisestä etäisyydestä. Useiden istuntojen aikana Giacomettilla oli tapana maalata muotokuvan yli ja luoda se uudestaan kerta toisensa jälkeen. Näin maalaus kehittyi lukuisten – milloin tarkkojen, milloin suurpiirteisten – vaiheiden kautta, kunnes taiteilija vihdoin lopetti työnsä muokkaamisen.
(V.E.B.)

Giacometti, Diego

Målningen föreställer Giacomettis bror Diego som var född 1902. Från och med 1927 bodde Diego i sin brors ateljé vid Rue Hippolyte-Maindron 46 i Paris och hjälpte denne med bildhuggararbetet. Han byggde stommar, patinerade bronsskulpturer och gjorde gipsavgjutningar. Dessutom ritade och tillverkade han moderna möbler. Åren 1935–40 satt Diego på förmiddagarna modell för Alberto, som då främst arbetade efter levande modell. Senare konstaterade han att de huvuden han format ur minnet slutligen alltid fick Diegos drag, eftersom han avbildat honom så ofta.

Det fanns perioder då Giacometti lät målandet vara. Från tiden mellan 1930-talets slut och 1940-talets mitt finns det inga arbeten i olja, medan en hel del målningar kom till under 1950-talet och första hälften av 1960-talet. Karakteristiskt för Giacomettis oljemålningar är en frontalt avbildad, inomhus sittande gestalt och en neutral palett i grå, guldbruna och bruna toner. Likaledes förekommer på många målningar från 50-talet en på duken målad inre ram; en effekt som Ferdinand Hodler redan använt. På detta sätt kan konstnären placera figuren i ett rum inne i bildplanet och samtidigt separera avståndet mellan bild och betraktare. Under de många sittningarna hade Giacometti för vana att då och då måla över sina porträtt och börja om från början. Den färdiga målningen utvecklades således genom flera stadier, där precision växlade med mer storstilade faser, tills konstnären slutligen avstod från vidare bearbetning.
(V.E.B.)

Informalismista figuratiivisuuteen

Från informalism till det figurativa

49 Jean Dubuffet
Miss Cholera, tammikuu 1946
Öljy, hiekka, sora ja olki kankaalle, assemblaasi, 54,6 x 45,7
Solomon R. Guggenheim Museum
Katharine Kuh'n lahjoitus 72.2007

49. Jean Dubuffet
Miss Cholera, januari 1946
Olja, sand, kisel och halm på duk, assemblage, 54,6 x 45,7
Solomon R. Guggenheim Museum
Donation, Katharine Kuh 72.2007

Dubuffet, *Miss Cholera*

Kaikki perinteiset akateemiset ja esteettiset arvot hyläten Dubuffet teki vuoden 1945 tienoilla maalauksia, jotka tuovat mieleen graffitien peittämät raunioituneet muurit. Näiden karkeiden, rapautuneiden muuripintojen innoittamana Dubuffet keksi sangen käsinkosketeltavan materiaalin, joka koostui paksusta öljyväristä, kipsistä, tervasta ja hiekasta. Siihen hän vielä lisäsi soraa, lasinsirpaleita, narunpätkiä ym. materiaalia. Tähän raskaaseen *impastoon* hän veisti mielikuvitushahmoja, realistisia muotokuvia, maisemia ja kaupunkinäkymiä ja kutsui niitä nimellä *hautes pâtes*. "Seuratkaa joskus tarkasti, miten pikkulapset löytävät katuojista ja jätteistä tuhansia ihmeellisiä asioita", Dubuffet opasti.[1] Materiaalien ja valmistumistapojen korostaminen sai Dubuffet'n luopumaan väreistä: aikaisemmin loistava väripaletti pelkistyi verraten monokromaattiseen maavärien ja mustan yhdistelmään. Hän kirjoittikin, että "ne värit, jotka olen löytänyt sorasta tai vanhasta muurista puhuttelevat minua enemmän kuin nauharuusukkeiden ja kukkien värit."[2] *Miss Cholera* oli huomiota herättävästi esillä taiteilijan kolmannessa yksityisnäyttelyssä, joka pidettiin vuonna 1946 nimellä *Mirobolus, Macadam et Cie: Hautes Pâtes de Jean Dubuffet* pariisilaisessa Galerie René Drouinissa. Näyttelyluettelon teosesittelyssä *Miss Choleran* huokoista, himmeää materiaalia ja sen luumunsinistä kokonaissävytystä verrattiin luonnon hiekkakiveen. Maalauksessa näkyy kaikkialla jälkiä "huulipunan punaiseksi" tai "pellavankukan siniseksi" nimitetyistä väreistä. "Pimeänruskea ja likaisenmusta tausta tuo mieleen paksun karstan, jota muodostuu ajan mittaan takkoihin ja savupiippuihin."[3]

Guggenheimin museon kokoelmiin kuuluva aggressiivinen *Vallanhimo (Volonté de puissance)* oli esillä *Hautes Pâtes* -töiden näyttelyssä vuonna 1946. Koska molemmat työt on tehty kyseisen vuoden tammikuussa, on niitä haluttu pitää mahdollisena parina. Kun *Vallanhimossa* personoitui miehen hallitsevuus, niin *Miss Cholerassaan* Dubuffet parodioi naisellisuutta korkokenkineen, lyhyine hameineen ja liioiteltuine poskipunineen. (N.S.)

1. M. Loreau (toim.), *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet: Fascicule II – Mirobolus, Macadam et Cie*, Pariisi 1966, s. 13
2. Ibid., s. 11
3. M. Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes de Jean Dubuffet* (näytt. luett.), Galerie René Drouin, Pariisi 1946, s. 42

Dubuffet, *Miss Cholera*

Avfärdande alla traditionella akademiska och estetiska värderingar målade Dubuffet år 1945 tavlor som påminner om förfallna, graffititäckta murar. Inspirerad av murens grova, förvittrade karaktär utvecklade han en taktil målarsubstans av tjockflytande oljefärg, gips, tjära och sand i vilken han ytterligare blandade in grus, glasskärvor, snörstumpar och andra material. I denna tunga impasto skar och formade han schkematiskt framställda fantasifigurer, realistiska porträtt, landskap och stadsvyer och kallade detta måleri *Hautes pâtes*. "Följ någongång noggrant med hur småbarn kan upptäcka tusentals vidunderliga ting i rännstenar och bland avfall" uppmanade Dubuffet.[1] Då Dubuffet lade vikt vid materialet och själva skapelseprocessen, avstod han från sin tidigare så lysande färgpalett som reducerades till en monokrom blandning av jordfärger och svart. "De färger jag funnit i gruset eller i en gammal mur", skrev han "säger mig mer än färgerna på band och blommor".[2] *Miss Cholera* väckte år 1946 stor uppmärksamhet på Dubuffets tredje separatutställning kallad *Mirobolus, Macadam et Cie: Hautes Pates de Jean Dubuffet* i Galerie René Drouin i Paris. I utställningskatalogen jämfördes denna målnings porösa, matta material och den plommonblå helhetstonen med naturlig sandsten. Över hela bildytan finns utspridda spår av färger betecknade som "läppstiftsrött" eller "linblomsblått". "Den grumliga bruna och smutssvarta bakgrunden för tankarna till de tjocka lager som under tidens lopp bildats i öppna spisar och skorstenar".[3]

Ett annat verk av Dubuffet i Guggenheim-museets ägo, det agressiva *Maktbegär (Volonté de puissance)*, visades även på *Hautes Pâtes* -utställningen 1946. I och med att båda dessa målningar är från januari samma år har man velat se dem som ett möjligt bildpar. Då Dubuffet personifierar mannens dominans i *Maktbegär*, parodierar han kvinnligheten i *Miss Choleras* gestalt med höga klackar, kort kjol och ett alldeles för tjockt lager av rouge. (N.S.)

1. M.Loreau (ed), *Cataloque des travaux de Jean Dubuffet: Fascicule II – Mirobolus, Macadam et Cie*, Paris 1966, s. 13
2. Ibid., s. 11
3. M.Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes de Jean Dubuffet* (utställningskatalog), Galerie René Drouin, Paris 1946, s. 42

50. Jean Dubuffet
Ovi ja juolavehnää (La Porte au chiendent), 31. lokakuuta 1957
Öljy kankaalle, assemblaasi, 189,2 x 146
Solomon R. Guggenheim Museum 59.1549

50. Jean Dubuffet
Dörr och kvickrot (La Porte au chiendent), 31 oktober 1957
Olja på duk, assemblage, 189,2 x 146
Solomon R. Guggenheim Museum 59.1549

Dubuffet, *Ovi ja juolavehnää*

Muutettuaan 1955 Venceen Etelä-Ranskaan Dubuffet huomasi kiinnostuvansa ovista. Niinpä hän ostikin eräältä maanviljelijältä suuren ränsistyneen oven tutkiakseen sitä tarkemmin kotonaan. Sitten taiteilija etsi käsiinsä erään vanhan maalauksensa, joka hänen muiden "topografioidensa" tavoin esitti maaperän kerrostumia ja pinnanmuodostusta. Vähän myöhemmin Dubuffet ryhtyi leikkelemään tätä kuvaa ja päätti tehdä siitä oven. Kun hän lisäsi vielä tähän osia toisista maalauksistaan, oli "kuva seinästä, kynnyksestä ja maasta valmis. Eräät assemblaasin elementit vaativat aivan oman tekniikkansa: ravistelemalla sivellintä lattialla olevan maalauksen yläpuolella pienet pisarat roiskuivat sateena maalauksen pinnalle. Tätä 'tirolilaisena' tunnettua tekniikkaa muurarit käyttävät plastisen vaikutelman aikaansaamiseksi rapatessaan seiniä... Tämän lisäksi tarvittiin useita värikerrostumia, paperiapplikaatioita, hiekan ripottelua maalauksen päälle sekä pinnan naarmuttamista haarukan piikeillä. Näin syntyneestä pintarakenteesta välittyi vaikutelma kuhisevasta ja kihisevästä, kuohuvasta materiasta, jota saatoin käyttää kuvaamaan maaperää." [1]
(V.E.B.)

1. J. Dubuffet ,'Memoir of the Development of My Work from 1952', *The Work of Jean Dubuffet* (näyttelyluettelo), New York 1962, s. 132, 137

Dubuffet, *Dörr och kvickrot*

När Dubuffet år 1955 flyttat till Vence i södra Frankrike började han intressera sig för dörrar. Således köpte han en stor, fallfärdig dörr av en bonde för att kunna studera den hemma. Sedan hittade konstnären en av sina gamla målningar, som likt andra "topografier" skulle föreställa jordlager och markens struktur. Han bestämde sig en tid senare att skära bitar av målningen och omvandla den till en dörr. Han kombinerade den ännu med delar ur andra målningar och så föreställde bilden "en vägg, en tröskel och mark. En del element i detta assemblage krävde en alldeles speciell teknik: jag skakade penseln över målningen som låg på golvet så att ett duggregn av små droppar färg täckte ytan. Murare använder sig av denna 'tyrolerteknik' för att uppnå en plastisk effekt vid rappning av väggar... Dessutom behövdes flera lager pappersapplikationer, jag strödde sand över målningen och skrapade den med en gaffel. Den så åstadkomna texturen gav intryck av myllrande och sjudande materie som jag kunde använda för att skildra jordmån." [1]
(V.E.B.)

1. J. Dubuffet, 'Memoir of the Development of My Work from 1952', *The Work of Jean Dubuffet* (utställningskatalog), New York 1962, s. 132, 137.

51. Jean Dubuffet
Otollinen hetki (L'Instant propice), 2.–3. tammikuuta 1962
Öljy kankaalle, 200 x 165
Solomon R. Guggenheim Museum 74.2080

51. Jean Dubuffet
Ett lägligt tillfälle (L'Instant propice), 2–3 januari 1962
Olja på duk, 200 x 165
Solomon R. Guggenheim Museum 74.2080

Dubuffet, *Otollinen hetki*

Dubuffet'n taiteilijanuraa leimasi konventioiden vastustaminen. Hän suosi arkista ja karkeaa hienostuneen asemesta. Tyyliään ja menetelmiään kehitellessään hän otti oppia itseoppineiden töistä ja käytti epäsovinnaisia materiaaleja ja tekniikoita. Dubuffet hylkäsi tykkänään kaikki kauneuskäsitteet: "Mieltäni eri erityisemmin ylennä värien kokoaminen miellyttäviksi sommitelmiksi. Jos maalaustaiteella ei olisi muuta annettavaa, en hukkaisi enää hetkeäkään tällaiseen työhön."[1] Tuloksena oli tinkimättömän rehellistä ja aggressiivista taidetta, jolle Dubuffet antoi nimeksi *l'art brut* (raaka taide, alkutaide).

Otollinen hetki -maalauksen levoton viivankäyttö ja paksu *impasto* ilmentävät spontaaniutta ja suoruutta *l'art brutin* tarkoittamassa mielessä. Vaikka tämän ja muiden samalta ajalta olevien töiden loistavat värit ja löysemmät muodot viittaavatkin siirtymistä varhempien töiden hiomattomasta karkeudesta dekoratiivisempaan suuntaan, niin Dubuffet itse painotti jatkuvuuden merkitystä: "On vain löydetty uusi teema. Kuvissa on kyse eleistä, mimiikasta, ihmisten välisestä kanssakäymisestä ja urbaanista elämänmuodosta... Yritän tuoda esiin näitä asioita turvautumalla hyvin ehdottomiin, jopa rajuihin graafisiin ratkaisuihin ja mielivaltaisen räikeisiin, kirkuviin väreihin. Keinot muuttuvat, mutta ei päämäärä, joka on yhä edelleen sama. On riisuttava vanhojen tottumusten pakkopaita, joka estää meitä näkemästä. Käyttämällä sattumanvaraisia ja yllättäviä muodonmuutoksia mitä arkipäiväisemmätkin havaintomme näyttäytyvät aivan uudessa valossa."[2]
(J.F.R.)

1. Jean Dubuffet, "Anticultural Positions" (Chicagossa 20. 12. 1951 pidetty esitelmä), *Dubuffet and the Anticulture*, New York 1969
2. Jean Dubuffet´n kirje J. L. Ferrierille 15. 11. 1961, M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet: Fascicule XIX: Paris Circus*, Pariisi 1965 (ei siv. num.)

Dubuffet, *Ett lägligt tillfälle*

Dubuffets konstnärsbana präglades av opposition mot konventioner. Han föredrog det alldagliga och oslipade framom det utsökta och förfinade. När han utvecklade sin stil och sina metoder tog han lärdom av oskolade konstnärer och använde sig av ovanliga material och tekniker. Dubuffet tog i grunden avstånd från invanda skönhetsbegrepp: "En tilltalande komposition av färger förefaller mig inte särskilt upplyftande. Om måleriet inte hade något annat att komma med, skulle jag inte ödsla min tid på detta arbete".[1] Detta resulterade i en kompromisslöst ärlig och aggressiv konst, som Dubuffet kallade *l'art brut* (rå konst, ursprunglig konst).

Den rastlösa linjeföringen och grova impaston i *Ett lägligt tillfälle* är uttryck för den spontanitet och direkthet som utmärker *l'art brut*. De lysande färgerna och lösa formerna i detta och andra samtida arbeten förefaller visserligen som ett avståndstagande från det oslipade och grova i tidigare verk och som ett steg i en mer dekorativ riktning, men Dubuffet själv poängterade uttryckligen kontinuiteten: "Det är endast fråga om ett nytt motivval; om gester och mimik, socialt umgänge och storstadsliv... som jag försöker lyfta fram genom att använda mig av en starkt präglad, till och med vild, grafisk stil, och av slumpmässiga, grälla, bjärta färger. Metoderna ändras men inte målsättningen, som fortfarande är att med godtyckliga, oförutsägbara transformationer frammana de mest vardagliga iakttagelser, dra undan den mantel med vilken det vanemässiga höljer dem och låta dem uppstå i ny dager." [2]
(J.F.R.)

1. J. Dubuffet, "Anticultural Positions", föredrag i Chicago 20 december 1951, publicerat: *Dubuffet and the Anticulture*, New York 1969
2. J. Dubuffet brev till J. L. Ferrier, 15.11.1961, tryckt av M. Loreau: *Cataloque des travaux de Jean Dubuffet: Fascicule XIX: Paris Circus*, Paris 1965, opaginerat.

52. Karel Appel
Kaksi päätä (Deux têtes), 1953
Öljy kankaalle, 200 x 75
Solomon R. Guggenheim Museum 54.1363

52. Karel Appel
Två huvuden (Deux têtes), 1953
Olja på duk, 200 x 75
Solomon R. Guggenheim Museum 54.1363

Appel, *Kaksi päätä*

Kahden pään aihe esiintyy säännöllisesti Karel Appelin 1950-luvun maalauksissa. Tässä teoksessa päät on ahdettu päällekkäin pystysuoraan tilaan. Öljyväriä on sivelty paksusti ja voimakkaasti. Värit ovat sävyiltään räikeitä ja eroavat jyrkästi toisistaan. Rohkea ja raaka sivellintyöskentely kuvastaa taiteilijan suoraa ja tunteenomaista tapaa lähestyä aihettaan. Cobra-ryhmän jäsenten tavoin Karel Appelkin kiinnostui harrastelijamaalareiden tekemistä töistä. *Kaksi päätä* -maalauksen kuvaelementtien päällekkäisyys tuo mieleen primitiivisten kulttuureiden toteemit. Se muistuttaa myös Georges Rouault'n ja saksalaisten ekspressionistien (esim. Ernst Ludwig Kirchner ja Emil Nolde) taidetta.
(V.E.B.)

Appel, *Två huvuden*

Motiv med två huvuden förekommer regelbundet i Karel Appels produktion under 1950-talet. På den här målningen har huvudena sammanpressats i högställt format. Oljefärgen är tjockt och kraftigt påstruken och hållen i gälla, kontrasterande färger. Den djärva, råa penselföringen återspeglar konstnärens direkta, känslomässiga sätt att närma sig motivet. I likhet med andra kontnärer i Cobra-gruppen intresserade sig även Karel Appel för en konstform, som i vedertagen mening ej var professionell konst. Enskilda, överlappande element i detta verk för tanken till primitiva kulturers totem. Dessutom finner man i denna målning även anknytning till arbeten av Georges Rouault och tyska expressionister, bl.a. Ernst Ludwig Kirchner och Emil Nolde.
(V.E.B.)

53. Pierre Alechinsky
Katoaminen (Disparaître), 1959
Öljy kankaalle, 200 x 280
Solomon R. Guggenheim Museum,
Julian ja Jean Aberbachin lahjoitus 67.1848

53. Pierre Alechinsky
Försvinnandet (Disparaître), 1959
Olja på duk, 200 x 280
Solomon R. Guggenheim Museum,
Donation: Julian och Jean Aberbach 67.1848

Alechinsky, *Katoaminen*

Pierre Alechinskyn taiteessa abstrakti yhdistyy konkreettiseen. Maalauksessaan *Katoaminen* hän keskittyy naisfiguurin aineellistamiseen ja häivyttämiseen kuvan keskiosassa. Vähitellen kuvaan ilmestyvä hahmo ja tausta sulautuvat voimakkaiden siveltimenvetojen peittämäksi pinnaksi, jolle on tunnusomaista paksu valkoinen väri ja pääasiassa sinisten viivojen muodostama verkko. Edelleenkin on havaittavissa merkkejä kuvapinnan kuvioimisesta kauttaaltaan, mikä oli tyypillistä taiteilijan akvarelleille ja varhaisemmille öljymaalauksille, kuten 1954 maalatulle *Muurahaiskeolle*, joka on myös Guggenheimin museon kokoelmissa. Vuolaus ja eloisuus, jota *Katoaminen* henkii, on lähtöisin Pierre Alechinskyn piirtäjäntaidosta ja japanilaisen kalligrafian tuntemuksesta.
(V.E.B.)

Alechinsky, *Försvinnandet*

I Pierre Alechinskys måleri sammansmälter det abstrakta med det konkreta. I *Försvinnandet* är det centrala intresset inriktat på att materialisera och utradera kvinnofiguren i bildens mittparti. Den gradvis framträdande gestalten och bakgrunden förenas i en i kraftiga penseldrag bearbetad yta, täckt av en tjock vit färg och ett nätverk av främst blå linjer. Det finns ytterligare tecken på en strukturering av hela bildytan, något som var utmärkande drag i konstnärens akvareller och tidiga oljemålningar, såsom i *Myrstack* målad 1954, även den tillhörande Guggenheim-museet. Den flödande rikedom och vitalitet som *Försvinnandet* förmedlar, baserar sig på att Pierre Alechinsky var en skicklig tecknare och på hans kännedom om japansk kalligrafi.
(V.E.B.)

Alechinsky

54. Francis Bacon
Kolme tutkielmaa ristiinnaulitsemisesta (Three Studies for a Crucifixion), maaliskuu 1962
Öljy ja hiekka kankaalle, Triptyykki, kukin osa 198,2 x 144,8
Solomon R. Guggenheim Museum 64.1700

54. Francis Bacon
Tre studier för korsfästelse (Three Studies for a Crucifixion), mars 1962
Olja och sand på duk.
Triptyk, var tavla 198,2 x 144,8
Solomon R. Guggenheim Museum 64.1700

Bacon, *Kolme tutkielmaa ristiinnaulitsemisesta*

Länsimaisen taiteen yleisimpiä aiheita on ristiinnaulitseminen. Siihen liitetään usein symboliikkaa, joka ylittää tapahtuman historiallisen ja uskonnollisen ulottuvuuden. Monet modernin taiteen mestarit – mm. Paul Gauguin, Pablo Picasso ja Barnett Newman – ovat paneutuneet tähän teemaan, joka voi yhtä hyvin viitata sekä yleisinhimilliseen kärsimykseen että yksilön tuskaan. Francis Baconin tuotannossa ristiinnaulitsemisaihe esiintyi ensimmäisen kerran jo 1933. Vaikka Bacon suhtautui avoimen välinpitämättömästi uskontoon, hän piti ristiinnaulitsemista suurenmoisena teemana, jolla voi ilmaista "mitä erilaisimpia tunteita ja tuntoja". Taiteilijalle aihe tarjosi valmiit puitteet, joihin hän saattoi siirtää omat tulkintansa ilman kertovaa sisältöä – Bacon halveksi maalausta pelkkänä kuvituksena. Tärkeintä oli tunteiden ja havaintojen herättäminen. Toistuva triptyykiin käyttäminen, mikä perinteisesti yhdistetään uskonnollisiin maalauksiin, edesauttoi Baconia katkaisemaan teosten kerronnallisen yhteyden – ovathan triptyykin osat fyysisestikin erotettu toisistaan.

Tämä Guggenheimin teos osoittaa selvästi, että Francis Baconilta ei ollut jäänyt huomaamatta teurastamojen raakuuden ja ristiinnaulitsemisen välinen yhteys. Ristiinnaulittu figuuri on oikeanpuoleisessa osassa luisumassa alas ristiltä. Esikuvana on Kristuksen taipunut ruumis Cimabuen kuuluisassa 1200-luvulta peräisin olevassa maalauksessa *Ristiinnaulitseminen*. Baconin maalauksessa figuuri on kuin teurastetun eläimen ruho auki viillettyine vatsoineen. Vasemmanpuoleisen kuvan lihakappaleet vahvistavat tätä tulkintaa. Taiteilija oli vakuuttunut siitä, että eläimet aavistavat teurastamoissa loppunsa. Vastaava ilmiö ihmisen kokemusmaailmasta oli Baconin mielestä kuoleman väistämättömyys, jota ristiinnaulitseminen symboloi. "Me olemme lihaa, meissä on jo kuollut ruumis", näin hän asian selitti. Tämä käsitys tulee myös ilmi keskimmäisessä osassa, jossa divaanilla makaavaa veren tahrimaa inhimillistä lihaskimppua voidaan pitää meidän kuolevaisuutemme ruumiillistumana.
(N.S.)

Bacon, *Tre studier för korsfästelse*

Symboliken i ett av den västerländska konstens mest avbildade motiv, korsfästelsen, överskrider vida dess historiska och religiösa dimension. I modern tid har flera konstnärer, såsom Paul Gauguin, Pablo Picasso och Barnett Newman, tagit sig an detta tema, som lika väl kan hänvisa till allmänmänskligt lidande som till individuell smärta. I Francis Bacons produktion förekommer korsfästningsmotivet redan 1933. Även om Bacon enligt uppgift var öppet icke-religiös såg han korsfästningen som "en storartad konstruktion" vilken man kunde behänga med "de mest varierande känslor och förnimmelser". Han såg den som en färdig ram, i vilken han kunde överföra sina egna tolkningar av motivet, samtidigt som han undvek ett berättande innehåll – han avskydde allt illustrerande måleri – och koncentrerade sig på att mana fram känslor och förnimmelser. Valet av triptyk (som traditionellt anknyter till religiösa motiv) där delarna är fysiskt avskilda, bidrog till att separera de olika bildmotiven och därigenom bryta det narrativa sambandet.

Detta verk ur Guggenheim-museets samling visar klart att Francis Bacon noterat sambandet mellan, råheten i slakterierna och korsfästelsen. Den korfäste figuren, som till höger glider ner från korset – en framställning som har sin förebild i Kristi hopsjunkna kropp i Cimabues berömda *Korsfästelsen* från 1200-talet – är uppsliten som kroppen på ett slaktat djur. Köttstyckena på målningen till vänster understryker detta samband. Bacon var övertygad om att djuren i slakterierna anar det förestående slutet. Som ett motsvarande fenomen i den mänskliga begreppsvärlden såg han den ofrånkomliga döden, symboliserad av korsfästelsen. "Vi är kött", förklarade han, "som inom oss redan bär ett lik". Den uppfläkta, svulstiga, blodbestänkta mannen som i den centrala delen ligger på en divan stärker uppfattningen om att denna framställning förkroppsligar mänsklig mortalitet.
(N.S.)

Teosluettelossa mainittujen taideteosten lisäksi *Mestariteoksia Guggenheimin museosta* -näyttelyssä ovat Ateneumissa mukana seuraaavat työt:

Asger Jorn, *Vihreä baletti*, 1960
öljymaalaus 145 x 200

Joan Miró, *Maisema (Jänis)*, 1927
öljymaalaus 129,6 x 194,6

Förutom de verk som nämns i katalogen för Ateneums utställning *Mästerverk från Guggenheim-museet*, visas dessutom följande målningar:

Asger Jorn, *Grön balett*, 1960
oljemålning 145 x 200

Joan Miró, *Landskap (Hare)*, 1927
oljemålning 129,6 x 194,6

Teosesittelyjen kirjoittajat / Presentationerna av verken skrivna av:
V.E.B. (Vivian Endicott Barnett), C.L. (Cornelia Lauf), J.F.R. (J. Fiona Ragheb),
M.R. (Margit Rowell), L.A.S. (Louise Averill Svendsen), N.S. (Nancy Spector), J.R.W. (Joseph R. Wolin)

Mitat senttimetreissä / Måtten anges i centimeter.

Elämäkerrallisia
luentoja
Konstnärsbiografier

Pierre Alechinsky 1927–

Pierre Alechinsky syntyi 19.10.1927 Brysselissä. Alechinsky oli jo varhain kiinnostunut grafiikasta ja vuonna 1944 hän alkoi opiskella kirjankuvitusta ja typografiaa Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs'issa Brysselissä. Alechinsky myös maalasi jälkikubistiseen tyyliin, joka muistutti Ensorin taidetta. Hänen hirviömäisiä naishahmoja esittävät maalauksensa olivat esillä hänen ensimmäisessä yksityisnäyttelyssään Galerie Lou Cosynissa Brysselissa vuonna 1947. Alechinsky liittyi samana vuonna Jeune Peinture Belge -ryhmään.

Vuonna 1948 Appel, Jorn, Constant, Carl-Henning Pedersen, Corneille ja muita ekspressionisteja muodostivat COBRA-ryhmän. Alechinsky liittyi siihen 1949 ja osallistui ensimmäiseen kokeellisen taiteen näyttelyyn samana vuonna Amsterdamin Stedelijk-museossa. Hänestä tuli COBRA:n kantava jäsen ja hän järjesti ryhmän toisen kansainvälisen näyttelyn Liègessä vuonna 1951, minkä jälkeen COBRA pian hajosi.

Alechinsky muutti vuonna 1951 Pariisiin opiskelemaan grafiikkaa Ranskan valtion apurahan turvin. Hän perehtyi graveeraukseen Stanley William Hayterin opastuksella Atelier 17:ssä vuonna 1952. Samoihin aikoihin Alechinsky kiinnostui japanilaisesta kalligrafiasta ja vuonna 1955 hän vieraili Tokiossa ja Kiotossa, jossa hän tapasi alan mestareita ja tuotti palkitun elokuvan *Calligraphie japonaise*. Kuusikymmentäluvulla Alechinsky matkusti eri puolilla Eurooppaa, Yhdysvaltoja ja Meksikoa ja osallistui lukuisiin kansainvälisiin taidenäyttelyihin. Vuonna 1965 Arts Club of Chicago järjesti Yhdysvalloissa Alechinskyn taiteen retrospektiivisen kiertonäyttelyn. Vuonna 1976 taiteilijalle myönnettiin arvostettu Andrew W. Mellon -palkinto. Tähän liittyen järjestettiin vuonna 1977 Alechinskyn tuotannon laaja retrospektiivinen näyttely Carnegie Instituten Museum of Artissa Pittsburghissa. Taiteilija asuu Bougivalissa Ranskassa, jossa hän edelleen maalaa, valmistaa grafiikka ja kuvittaa kirjoja.

Karel Appel 1921–

Karel Appel on syntynyt 25.4.1921 Amsterdamissa. Vuosina 1940–1943 hän opiskeli Rijksakademie van Beeldende Kunstenissa Amsterdamissa ja hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä pidettiin 1946 Het Beerenhuisissa Groningenissa. Samana vuonna Appel osallistui Jonge Schilders -näyttelyyn Amsterdamin Stedelijk-museossa. Näihin aikoihin Appelin taiteeseen vaikuttivat aluksi Picasso ja Matisse ja sittemmin Dubuffet. Appel kuului Nederlandse Experimentale Groep -ryhmään ja vuonna 1948 hän oli perustamassa COBRA-ryhmää Constantin, Corneillen ja muiden taiteilijoiden kanssa. Vuonna 1949 Appel valmisti seinämaalauksen Amsterdamin kaupungintalon kahvilaa varten. Teos herätti niin suuren kohun, että se pidettiin peitettynä seuraavat kymmenen vuotta.

Taiteilija muutti 1950 Pariisiin, jossa kirjailija Hugo Claus tutustutti hänet Michel Tapiéhen, joka järjesti useita Appelin taiteen näyttelyjä. Appelilla oli yksityisnäyttely Brysselin Palais des Beaux-Arts'ssa vuonna 1953 ja 1954 hänelle myönnettiin UNESCO-palkinto Venetsian biennaalissa. Häneltä tilattiin seinämaalaus Stedelijk-museon ravintolaa varten vuonna 1956. Seuraavana vuonna Appel matkusti Meksikoon ja Yhdysvaltoihin ja hän voitti grafiikkapalkinnon Ljubljanan biennaalissa. Sao Paulon biennaalissa 1959 hänelle myönnettiin kansainvälinen maalaustaiteen palkinto. Ensimmäinen merkittävä Appel-monografia ilmestyi Hugo Clausin kirjoittamana vuonna 1962. Taiteilija muutti 1960-luvun lopulla Château de Molesmes'n linnaan lähellä Auxerrea Pariisin kaakkoispuolella. Appelin teosten näyttelyjä pidettiin vuonna 1968 Pariisissa Centre National d'Art Contemporainissa ja Amsterdamin Stedelijk-museossa sekä 1969 Baselin Kunsthallessa ja Palais des Beaux-Arts'ssa Brysselissä. Appelilta tilattiin useita seinämaalauksia julkisiin rakennuksiin 1950- ja 60-luvuilla. Utrechtin Centraal Museumissa pidettiin laaja Appelin teosten näyttely 1970 ja hänen taiteensa retrospektiivinen näyttely kiersi Yhdysvaltoja ja Kanadaa vuonna 1972. Karel Appel asuu Pariisissa ja New Yorkissa.

Francis Bacon 1909–1992

Francis Bacon syntyi Dublinissa 28.10.1909. Kuudentoista ikäisenä hän muutti Lontooseen ja pian sen jälkeen vietti pari vuotta Berliinissä ja Pariisissa. Vaikka Bacon ei koskaan saanut taideopetusta, hän alkoi piirtää ja maalata akvarelleja vuosina 1926–27. Pablo Picasson taiteella oli selvä vaikutus Baconin maalauksiin aina 1940-luvun puoliväliin saakka. Palattuaan Lontooseen vuonna 1929 Bacon ryhtyi huonekalusuunnittelijaksi ja sisustusarkkitehdiksi. Hän alkoi maalata öljyvärein saman vuoden syksyllä ja hän piti ateljeessaan näytteillä suunnittelemiaan huonekaluja ja mattoja sekä joitakin maalauksiaan. Vuonna 1933 hänen töitään otettiin mukaan ryhmänäyttelyyn Mayor Galleryssa Lontoossa. Taiteilija piti ensimmäisen yksityisnäyttelynsä vuonna 1934 Sunderland Housessa Lontoossa. Tilaisuuden kunniaksi hän risti näyttelypaikan Transition Galleryksi. Vuonna 1937 Bacon osallistui ryhmänäyttelyyn Thos. Agnew and Sons -galleriassa Lontoossa.

Bacon maalasi suhteellisen vähän yksityisnäyttelynsä jälkeen ja 1930-luvulla sekä 1940-luvun alussa hän tuhosi monia teoksiaan. Hän alkoi jälleen maalata intensiivisesti vuonna 1944. Hänen ensimmäinen merkittävä yksityisnäyttelynsä pidettiin 1949 Hanover Galleryssa Lontoossa. Surrealismin vaikutus heijastui Baconin tuotannossa 1940-luvun puoliväli-

listä 1950-luvulle, jolloin hän käytti teostensa lähteinä mm. Velázquezin maalausta *Paavi Innokentius X:n muotokuva*, van Goghin teosta *Maalari Tarasconin tiellä* ja Eadweard Muybridgen valokuvia. Baconin ensimmäinen yksityisnäyttely Englannin ulkopuolella pidettiin 1953 Durlacher Brothers -galleriassa New Yorkissa. Taiteilija vieraili Etelä-Afrikassa 1950–51 ja 1952 ja hän kävi Italiassa 1954, kun hänen teoksiaan oli esillä Britannian osastossa Venetsian biennaalissa. Baconin ensimmäinen retrospektiivinen näyttely pidettiin 1955 Institute of Contemporary Artissa Lontoossa. Hänelle järjestettiin yksityisnäyttely Sao Paulon biennaalissa 1959. Vuonna 1959 Lontoon Tate Gallery järjesti Baconin tuotannon suuren retrospektiivisen näyttelyn, josta osa matkasi sittemmin Mannheimiin, Zürichiin ja Amsterdamiin. Muita merkittäviä Bacon-näyttelyjä on pidetty Solomon R. Guggenheimin museossa New Yorkissa (1963) ja Pariisin Grand Palais'ssa (1971). Baconin maalauksia vuosilta 1968-1974 oli esillä Metropolitan Museum of Artissa New Yorkissa vuonna 1975. Francis Bacon kuoli Madridissa 28.4.1992.

Max Beckmann 1884–1950

Max Beckmann syntyi Leipzigissa 12.2.1884. Hän aloitti taideopintonsa Carl Frithjof Smithin johdolla Weimarin Grossherzogliche Kunstschulessa vuonna 1900 ja oleskeli ensimmäisen kerran Pariisissa 1903–04. Tässä vaiheessa Beckmann alkoi pitää päiväkirjaa, mitä hän jatkoi koko elämänsä ajan. Syksyllä 1904 taiteilija muutti Berliiniin.

Beckmannin ensimmäinen yksityisnäyttely pidettiin 1912 Galerie Paul Cassirerissa Berliinissä. Hänet vapautettiin terveydellisistä syistä Saksan armeijan lääkintäjoukoista vuonna 1915 ja hän muutti Frankfurtiin. Beckmannin teoksia oli mukana *Die Neue Sachlichkeitin* näyttelyssä Mannheimissa ja hänet nimitettiin professorin virkaan Frankfurtin Städelsches Kunstinstitutissa. Hänen ensimmäinen Yhdysvaltain-näyttelynsä pidettiin 1926 J.B. Neumannin New Art Circle -galleriassa New Yorkissa. Mannheimin Kunsthallessa järjestettiin laaja Beckmann-retrospektiivi vuonna 1928. Vuosina 1929–1932 Beckmann opetti edelleen Frankfurtissa, mutta oleskeli talvisin myös Pariisissa. Näinä vuosina Beckmann alkoi käyttää triptyykkimuotoa. Natsien noustua valtaan 1933 Beckmann menetti opetusvirkansa ja siirtyi Berliiniin. Hänen teoksiaan pääsi natsien järjestämään "rappiotaiteen" (*Entartete Kunst*) näyttelyyn, joka avattiin Münchenissä heinäkuussa 1937. Avajaisten jälkeisenä päivänä Beckmann ja hänen vaimonsa muuttivat Amsterdamiin, jossa he pysyivät vuoteen 1947 saakka. Beckmannille järjestettiin 1938 ensimmäinen monista yksityisnäyttelyistä Curt Valentinin Buchholz-galleriassa New Yorkissa.

Beckmann matkusti Pariisiin ja Etelä-Ranskaan 1947 ja myöhemmin samana vuonna Yhdysvaltoihin, jossa hän opetti Washington Universityn School of Fine Artsissa St. Louisissa. Ensimmäinen Yhdysvalloissa järjestetty Beckmannin taiteen retrospektiivinen näyttely pidettiin 1948 St. Louisin City Art Museumissa. Beckmann opetti University of Coloradossa Boulderissa kesällä 1949 ja seuraavana syksynä Brooklyn Museumin taidekoulussa. Taiteilijalle myönnettiin ensimmäinen palkinto näyttelyssä Painting in the United States, 1949 (Carnegie Institute, Pittsburgh). Max Beckmann kuoli New Yorkissa 27.12.1950.

Constantin Brancusi 1876–1957

Constantin Brancusi syntyi 19.2.1876 Hobitzassa Romaniassa. Hän opiskeli Craiovan taide- ja käsityökoulussa vuosina 1894–1898 ja Bukarestin taideakatemiassa vuodesta 1898 vuoteen 1901. Brancusi siirtyi Pariisiin 1904 ja kirjoittautui Ecole des Beaux-Artsiin vuonna 1905. Jo seuraavana vuonna hänen veistoksiaan oli esillä Pariisin Syyssalongissa, jossa hän tutustui Auguste Rodiniin.

Brancusin kypsä kausi alkoi pian vuoden 1907 jälkeen. Hän oli asettunut Pariisiin, mutta tämän kauden ajan hän palasi usein Bukarestiin ja piti siellä näyttelyjä lähes vuosittain. Pariisin ystäväpiiriin kuuluivat Amedeo Modigliani, Fernand Léger, Henri Matisse, Marcel Duchamp ja Henri Rousseau. Vuonna 1913 viisi Brancusin veistosta oli mukana Armory-näyttelyssä New Yorkissa. Alfred Stieglitz järjesti Brancusin ensimmäisen amerikkalaisen yksityisnäyttelyn "291"-galleriassaan New Yorkissa vuonna 1914. Brancusi ei koskaan kuulunut mihinkään järjestyneeseen taidesuuntaan, vaikka hän olikin tekemisissä Tristan Tzaran, Francis Picabian ja monien muiden dadaistien kanssa 1920-luvun alussa. *The Little Review* -aikakauslehti omisti yhden numeronsa kokonaan Brancusille 1921. Taiteilija kävi kahdesti Yhdysvalloissa vuonna 1926 voidakseen osallistua yksityisnäyttelyihinsä Wildensteinissa ja Brummer Galleryssa New Yorkissa. Seuraavana vuonna Yhdysvaltain tullioikeudessa jouduttiin päättämään, oliko Brancusin *Lintu avaruudessa* taideteos vaiko tullinalainen valmiste. Tullioikeus päätti vuonna 1928, että veistos oli taideteos.

Brancusi matkusti laajalti 1930-luvulla mm. Intiassa ja Egyptissä sekä eri puolilla Eurooppaa. Häneltä tilattiin 1935 sotamuistomerkki Turgu Jiuhun Romaniaan. Taiteilija suunnitteli kokonaisuuden, johon kuului portteja, pöytiä, istuimia ja *Loputon pylväs*. Vuonna 1937 Brancusi neuvotteli Indoren maharadzhan kanssa hankkeesta suunnitella ja rakentaa nk. Mietiskelyn temppeli Intiaan. Ruhtinas oli ostanut useita Brancusin veistoksia. Hanketta ei kuitenkaan koskaan toteutettu. Vuodesta 1939 Brancusi työskenteli yksin Pariisissa. Hänen viimeinen veistoksensa, kipsiteos *Grand Coq* valmistui 1949. Vuonna

1952 Brancusista tuli Ranskan kansalainen. Hän kuoli Pariisissa 16.3.1957.

Georges Braque 1882–1963

Georges Braque oli syntynyt Argenteuil-sur-Seinessä 13.5.1882. Hän kasvoi Le Havressa ja opiskeli iltaisin paikallisessa taidekoulussa noin vuosina 1897-1899. Braque muutti Pariisiin koristemaalarin oppiin ja sai kisällinkirjansa 1901. Vuodesta 1902 vuoteen 1904 hän maalasi Académie Humbert'ssa Pariisissa, jossa hän tutustui Marie Laurenciniin ja Francis Picabiaan. Vuoteen 1906 mennessä Braquen taide oli kehittynyt impressionismista fauvismiin. Vietettyään kesän 1906 Antwerpenissä Othon Frieszin kanssa hän pani fauvistiset teoksensa näytteille seuraavan vuoden Riippumattomien salongissa. Hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä pidettiin D.H. Kahnweilerin galleriassa vuonna 1908. Vuodesta 1909 Picasso ja Braque kehittivät yhteistyössä kubismia. Vuoteen 1911 mennessä heidän tyylinsä olivat muuttuneet hyvin samanlaisiksi. Vuonna 1912 Braque ja Picasso alkoivat liittää kollaasien aineksia maalauksiinsa ja kokeilla *papier collé* -menetelmää. Taiteilijoiden yhteistyö jatkui vuoteen 1914. Braque haavoittui ensimmäisessä maailmansodassa. Tervehdyttyään vuonna 1917 hän aloitti pitkäaikaisen ystävyytensä Juan Gris'n kanssa.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Braquen tuotanto vapautui kaavamaisista aineksista. Hänen maineensa kasvoi vuonna 1922 Pariisin Syyssalongin suuren näyttelyn johdosta. Braque suunnitteli kahden Sergei Diaghilevin baletin lavastukset ja puvut 1920-luvun puolivälissä. Vuosikymmenen loppuun mennessä hän oli palannut realistisempiin luonnonkuvauksiin, vaikka tiettyjä kubistisia piirteitä säilyi hänen tuotannossaan. Vuonna 1931 Braque valmisti ensimmäiset kaiverretut kipsiteoksensa ja alkoi kuvata mytologisia aiheita. Hänen ensimmäinen merkittävä retrospektiivinen näyttelynsä pidettiin 1933 Baselin Kunsthallessa. Braquelle myönnettiin ensimmäinen palkinto Pittsburghin Carnegie International -näyttelyssä 1937.

Braque jäi Pariisiin toisen maailmansodan ajaksi. Tuon kauden maalaukset, jotka olivat lähinnä asetelmia ja sisäkuvia, muuttuivat synkemmiksi. Maalausten lisäksi Braque valmisti litografioita, kaiverruksia ja veistoksia. Alkaen 1940-luvun viimeisistä vuosista Braque käsitteli tiettyjä toistuvia aiheita kuten lintuja, ateljeita, maisemia ja merinäkymiä. Vuonna 1953 hän suunnitteli Varengevillen kirkon lasimaalaukset. Elämänsä viimeisinä vuosina Braquen huono terveys esti häntä ottamasta vastaan suurikokoisia tilauksia, mutta hän jatkoi maalaamista, litografioiden tekoa ja korujen suunnittelua. Georges Braque kuoli Pariisissa 31.8.1963.

Alexander Calder 1898–1976

Alexander Calder syntyi 22.7.1898 taiteilijaperheeseen Lawntonissa Pennsylvaniassa. Vuonna 1919 hän valmistui insinööriksi Stevens Institute of Technologysta Hobokenissa New Jerseyssa. Calder kävi Art Students League -koulua New Yorkissa vuosina 1923–1926. Hän opiskeli lyhyen ajan mm. Thomas Hart Bentonin ja John Sloanin opastuksella. Ollessaan *National Police Gazette* -lehden freelance -taiteilija vuonna 1925 Calder vietti kaksi viikkoa piirtämässä sirkuksessa. Hänen ihastuksensa tähän aiheeseen sai alkunsa näihin aikoihin. Alexander Calder valmisti ensimmäisen veistoksensa 1925. Seuraavana vuonna hän teki useita rautalanka- ja puukonstruktioita eläin- ja ihmishahmoista. Calderin maalausten ensimmäinen näyttely pidettiin 1926 Artist's Galleryssa New Yorkissa. Myöhemmin samana vuonna Calder matkusti Pariisiin, jossa hän seurasi opetusta Académie de la Grande Chaumièressa. Hän tutustui Pariisissa Stanley William Hayteriin ja hänen töitään oli vuoden 1926 Riippumattomien salongissa. Seuraavana vuonna Calder alkoi järjestää pienoissirkuksensa esityksiä. Calderin rautalankaeläinten ja karikatyyrien ensimmäinen näyttely järjestettiin Weyhe Galleryssa New Yorkissa vuonna 1928. Samana vuonna hän tutustui Joan Miróon, josta tuli hänen elinikäinen ystävänsä. Tästä lähtien Calder asui vuoroin Yhdysvalloissa ja Ranskassa. Vuonna 1929 Galerie Billiet järjesti Calderin ensimmäisen yksityisnäyttelyn Pariisissa. Vuonna 1930 Calder tutustui Fernand Léger'hen, Frederick Kiesleriin ja Theo van Doesburgiin ja vieraili Mondrianin ateljeessa. Calder alkoi kokeilla abstraktia kuvanveistoa näihin aikoihin ja vuosina 1931 ja 1932 hän alkoi käyttää liikkuvia osia teoksissaan. Näitä liikkuvia veistoksia kutsuttiin mobileiksi. Paikallaan pysyviä rakennelmia piti vastaavasti kutsua "stabileiksi". Calder esitti teoksiaan Abstraction-Création -ryhmän näyttelyssä Pariisissa 1933. Vuonna 1943 New Yorkin Museum of Modern Art järjesti suuren Calderin taiteen näyttelyn.

Calder matkusteli laajasti 1950-luvulla ja valmisti Torneja (seinämobileja) ja Gongeja (äänimobileja). Hänelle myönnettiin veistotaiteen ensimmäinen palkinto Venetsian biennaalissa 1952. Myöhemmin 1950-luvulla Calder työskenteli paljon guassien parissa ja hänellä oli useita julkisia tilauksia. Vuosina 1964–65 Solomon R. Guggenheimin museo järjesti Calderin taiteen suuren retrospektiivisen näyttelyn. Calder aloitti *Toteemi*-sarjansa 1966 ja *Animobile*-sarjansa 1971. Jälkimmäinen oli muunnelma seisovasta mobilesta. Whitney Museum of American Art New Yorkissa järjesti laajan Calderin taiteen näyttelyn 1976. Alexander Calder kuoli New Yorkissa 11.11. 1976.

Marc Chagall 1887–1985

Marc Chagall syntyi 7.7.1887 Vitebskissä Venäjällä. Vuosina 1906-1909 hän opiskeli Pie-

tarissa Keisarillisen taideyhdistyksen koulussa sekä Léon Bakstin oppilaana. Vuonna 1910 hän muutti Pariisiin, jossa hän seurusteli Guillaume Apollinairen ja Robert Delaunayn kanssa ja tutustui fauvismiin ja kubismiin. Chagall osallistui vuoden 1912 Riippumattomien salonkiin ja myös Syyssalonkiin. Hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä pidettiin Der Sturm -galleriassa Berliinissä vuonna 1914. Chagall palasi Venäjälle ensimmäisen maailmansodan aikana. Hän muutti Vitebskiin, jossa hänestä tuli paikallinen taidekomissaari. Chagall perusti Vitebskiin taidekoulun ja johti sitä, kunnes erimielisyydet suprematistien kanssa saivat hänet eroamaan toimestaan vuonna 1920. Chagall muutti Moskovaan, jossa hän toteutti ensimmäiset lavastussuunnitelmansa Juutalaiselle kamariteatterille. Vietettyään jonkin aikaa Berliinissä Chagall palasi vuonna 1923 Pariisiin, jossa hän tutustui Ambroise Vollardiin. Chagallin ensimmäinen retrospektiivinen näyttely pidettiin 1924 Galerie Barbazanges-Hodebertissa Pariisissa. Chagall matkusti 1930-luvulla Palestiinassa, Alankomaissa, Espanjassa, Puolassa ja Italiassa. Vuonna 1933 Baselin Kunsthalle järjesti Chagallin taiteen suuren retrospektiivisen näyttelyn.

Toisen maailmansodan aikana Marc Chagall pakeni Yhdysvaltoihin. New Yorkin Museum of Modern Art järjesti hänelle retrospektiivisen näyttelyn 1946. Vuonna 1948 Chagall muutti asumaan Ranskaan, ja hänen taidettaan oli esillä Pariisissa, Amsterdamissa ja Lontoossa. Vuonna 1951 Chagall vieraili Israelissa ja teki ensimmäiset veistoksensa. Seuraavana vuonna hän matkusteli Kreikassa ja Italiassa. Vuonna 1962 Chagall suunnitteli lasimaalauksia Jerusalemin lähellä olevan Hadassah-sairaalan synagogaa ja Metzin katedraalia varten. Hän suunnitteli myös kattomaalauksen Pariisin oopperaan 1964 ja seinämaalauksia New Yorkin Metropolitan-oopperaa varten vuonna 1965. Vuosina 1977–78 Pariisin Louvressa pidettiin näyttely, jossa oli esillä Chagallin taidetta vuosilta 1967–77. Marc Chagall kuoli Saint-Paul-de Vencessa Ranskassa 28.3.1985.

Robert Delaunay 1885–1941

Robert-Victor-Félix Délaunay syntyi Pariisissa 12.4.1885. Käytyään oppikoulun hän meni vuonna 1902 näyttämökulissien valmistajan oppiin Bellevilleen. Vuonna 1903 Delaunay alkoi maalata ja hänen työnsä olivat jo pian näytteillä: vuosien 1904 ja 1906 Syyssalongissa ja vuodesta 1904 ensimmäiseen maailmansotaan saakka Riippumattomien salongissa. Vuosina 1905-1907 Delaunay tutustui Henri Rousseauhon ja Jean Metzingeriin sekä opiskeli M.E. Chevreulin väriteorioita. Delaunay maalasi tuohon aikaan jälki-impressionistiseen tyyliin ja häneen vaikutti myös Cézannen taide. Vuosina 1907-1908 Delaunay suoritti asevelvollisuutensa Laonissa ja palattuaan Pariisiin hän solmi yhteyksiä kubisteihin. Delaunayn henkilökohtainen tyyli kehittyi vuosina 1909-1910: hän maalasi ensimmäisen Eiffeltorni -aiheisen teoksensa vuonna 1909. Vuonna 1910 Delaunay avioitui taidemaalari Sonia Terkin kanssa, josta tuli hänen yhteistyökumppaninsa.

Vuodesta 1911 Delaunay alkoi osallistua Saksassa pidettyihin näyttelyihin ja pitää yhteyksiä johtaviin saksalaisiin taiteilijoihin. Samana vuonna Kandinsky pyysi häntä osallistumaan ensimmäiseen Blaue Reiter -näyttelyyn Münchenissä. Näihin aikoihin Delaunay tutustui Guillaume Apollinaireen, Henri Le Fauconnieriin ja Albert Gleizesiin. Vuonna 1912 taiteilija piti ensimmäisen yksityisnäyttelynsä Galerie Barbazangesissa ja aloitti Ikkuna-sarjansa. *Ikkuna*-maalausten lyyristen värien innoittamana Apollinaire keksi termin "orfismi" tai "orfinen kubismi" kuvaamaan Delaunayn tuotantoa. Vuonna 1913 Delaunay ryhtyi tekemään "ympyrämuotojaan" eli kiekkoaiheisia maalauksiaan.

Vuodesta 1914 vuoteen 1920 Delaunay asui Espanjassa ja Portugalissa ja tutustui Sergei Diaghileviin, Igor Stravinskyyn, Diego Riveraan ja Leonide Massineen. Hän suunnitteli lavasteita Diaghilevin Venäläiselle baletille vuonna 1918. Vuonna 1920 Delaunay oli jo palannut Pariisiin, jossa pidettiin hänen taiteensa laaja näyttely 1922 Galerie Paul Guillaumessa, ja hän aloitti toisen *Eiffel-torni* -sarjansa. Delaunay aloitti *Juoksija*-sarjansa vuonna 1924 ja seuraavana vuonna maalasi freskoja Pariisissa järjestettyyn Kansainvälisen koristetaiteen näyttelyyn kuulunutta Palais de l'Ambassade de France -osastoa varten. Vuonna 1937 Delaunay valmisti seinämaalaukset Pariisin Maailmannäyttelyn Palais des Chemins de Fer - ja Palais de l'Air -osastoja varten. Hänen viimeiset teoksensa olivat koristeita Salon des Tuileries'n veistossalia varten vuonna 1938. Seuraavana vuonna hän oli mukana järjestämässä Realités Nouvelles -näyttelyä. Robert Delaunay kuoli Montpellierissa 25.10.1941.

Theo van Doesburg 1883–1931

Christian Emil Marie Kupper, joka käytti taiteilijanimeä Theo van Doesburg, oli syntynyt Utrechtissa 30.8.1883. Hänen maalaustensa ensimmäinen näyttely pidettiin Haagissa 1908. Van Doesburg kirjoitti runoja 1910-luvun alussa ja ryhtyi taidekriitikoksi. Vuosina 1914-1916 taiteilija palveli Alankomaiden armeijassa, minkä jälkeen hän muutti Leideniin ja aloitti yhteistyön arkkitehtien J.J.P. Oudin ja Jan Wilsin kanssa. Vuonnā 1917 he perustivat De Stijl -ryhmän ja samannimisen aikakauslehden yhdessä Piet Mondrianin, Georges Vantongerloon, Bart van der Leckin ja Vilmos Huszarin kanssa. Van Doesburg vastasi Oudin De Vonk -rakennuksen koristelusta Noordwijkerhoutissa vuonna 1917.

Vuonna 1920 van Doesburg alkoi jälleen kirjoittaa käyttäen nimiä I.K. Bonset ja myöhemmin Aldo Camini. Hän vieraili Berliinissä ja Weimarissa 1921 ja seuraavana vuonna opetti Weimarin Bauhausissa, jossa hän oli yhteistyössä Ludwig Mies van der Rohen, Le Corbusier'n, Raoul Hausmannin ja Hans Richterin kanssa. Van Doesburg oli kiinnostunut Dada-taiteesta näihin aikoihin ja hän toimi Kurt Schwittersin, Jean Arpin, Tristan Tzaran ym. kanssa *Mécano*-aikauslehden parissa vuonna 1922. Van Doesburgin, Cor van Eesterenin ja Gerrit Rietveldin arkkitehtuuri oli esillä Pariisissa vuonna 1923 Léonce Rosenbergin Galerie l'Effort Modernessa ja vuonna 1924 Ecole Spéciale d'Architecturessa.

Weimarin Landesmuseum järjesti van Doesburgin teosten yksityisnäyttelyn vuonna 1924. Samana vuonna hän luennoi modernista kirjallisuudesta Prahassa, Wienissä ja Hannoverissa ja Bauhaus julkaisi hänen teoksensa *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. Van Doesburg julisti De Stijlin uuden vaiheen alkaneeksi "Elementarismi"-nimisessä manifestissaan. Kirjoitus ilmestyi 1926, jolloin van Doesburg suunnitteli L'Aubette-nimisen ravintolan ja kabareen sisutuksen Strasbourgissa yhdessä Arpin ja Sophie Taeuber-Arpin kanssa. Van Doesburg palasi Pariisiin vuonna 1929 ja alkoi suunnitella taloa Meudon-Val-Fleuryssä van Eesterenin kanssa. Samana vuonna hän julkaisi *Art Concret*'n ensimmäisen numeron, joka edusti samannimistä pariisilaistaiteilijoiden ryhmää. Hän oli myös johtavana hahmona, kun Abstraction-Création -ryhmä perustettiin Pariisissa. Van Doesburg kuoli Davosissa Sveitsissä 7.3.1931.

Jean Dubuffet 1901–1985

Jean Dubuffet syntyi Le Havressa 31.7.1901. Hän seurasi taideopetusta nuorena ja vuonna 1918 hän muutti Pariisiin opiskelemaan Académie Julianissa, jonka hän jätti jo kuuden kuukauden jälkeen. Tässä vaiheessa Dubuffet tutustui Suzanne Valadoniin, Raoul Dufyyn, Fernand Léger'hen ja Max Jacobiin ja hän kiinnostui erityisesti Hans Prinzhornin psykopaattista taidetta käsittelevästä kirjasta. Dubuffet matkusti Italiaan 1923 ja Etelä-Amerikkaan 1924. Tämän jälkeen hän luopui maalaamisesta noin kymmeneksi vuodeksi toimien teknisenä piirtäjänä ja myöhemmin perheensä viiniliikkeessä. Dubuffet palasi taiteen pariin vuonna 1942.

Dubuffet'n ensimmäinen yksityisnäyttely pidettiin Galerie René Drouinissa Pariisissa vuonna 1944. Taiteilija oli 1940-luvun ajan tekemisissä Charles Rattonin, Jean Paulhanin, Georges Limbourin ja André Bretonin kanssa. Hänen tämän kauden tyylinsä ja aiheensa palautuvat Paul Kleen tuotantoon. Vuodesta 1945 Dubuffet alkoi kerätä *Art Brut*'ta, kouluttamattomien tekijöiden spontaanin suoraviivaista taidetta. Pierre Matisse Gallery järjesti hänen ensimmäisen amerikkalaisen yksityisnäyttelynsä New Yorkissa vuonna 1947.

Dubuffet asui New Yorkissa vuosina 1951–1952, minkä jälkeen hän palasi Pariisiin, jossa hänen taiteensa retrospektiivinen näyttely järjestettiin Cercle Volneyssa vuonna 1954. Taiteilijan ensimmäinen museaalinen retrospektiivi pidettiin 1957 Schloss Morsbroichissa Leverkusenissa. Tämän jälkeisiä laajoja Dubuffet'n taiteen näyttelyjä on pidetty Musée des Arts Décoratifs'issa Pariisissa, Museum of Modern Artissa New Yorkissa, Art Institute of Chicagossa, Amsterdamin Stedelijk -museossa, Tate Galleryssa Lontoossa ja Solomon R. Guggenheimin museossa. Taiteilijan vuonna 1962 aloittaman *L'Hourloupe* -sarjan maalaukset olivat esillä Palazzo Grassissa Venetsiassa vuonna 1964. Dubuffet'n kootut kirjoitukset (*Prospectus et tous écrits suivants*) ilmestyi 1967, jolloin hän aloitti arkkitehtoniset rakennelmansa. Pian tämän jälkeen Dubuffet sai useita tilauksia monumentaalisia ulkoilmaveistoksia varten. Vuonna 1971 hän valmisti ensimmäiset lavasteensa (*practicables*). Vuosina 1980-81 järjestettiin laaja Dubuffet'n taiteen retrospektiivinen näyttely Berliinin Taideakatemiassa, Wienin Modernin taiteen museossa ja Joseph-Haubrichkunsthallessa Kölnissä. Vuonna 1981 Solomon R. Guggenheimin museo juhlisti taiteilijan 80-vuotissyntymäpäivää näyttelyn merkeissä. Jean Dubuffet kuoli Pariisissa 12.5.1985.

Raymond Duchamp-Villon 1876–1918

Raymond Duchamp-Villon (alkuperäiseltä nimeltään Pierre-Maurice-Raymond Duchamp) syntyi 5.11.1876 Damvillessa Rouenin lähellä. Hän opiskeli lääketiedettä Pariisin yliopistossa vuosina 1894–1898. Jouduttuaan luopumaan opinnoista sairauden vuoksi Duchamp-Villon ryhtyi kuvanveistäjäksi. Vuosisadan alussa hän muutti Pariisiin, jossa hänen teoksensa olivat ensimmäistä kertaa esillä Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts'ssa vuonna 1902. Hänen toinen näyttelynsä pidettiin samassa salongissa seuraavana vuonna, jolloin hän muutti Neuilly-sur-Seineen. Vuonna 1905 Duchamp-Villonin työt olivat ensimmäistä kertaa Syyssalongissa ja hän piti myös näyttelyn yhdessä veljensä Jacques Villonin kanssa Galerie Legripessä Rouenissa. Duchamp-Villon muutti veljensä kanssa Puteaux'hon kaksi vuotta myöhemmin.

Vuodesta 1907 taiteilija osallistui Syyssalongin veistososaston arvostelulautakuntaan ja hän tuki kubisteja 1910-luvun alkupuolella. Näihin aikoihin Duchamp-Villon ja hänen toinen veljensä Marcel Duchamp osallistuivat Puteaux'n taiteilija- ja kriitikkoryhmän viikottaisiin kokouksiin. Vuonna 1911 Duchamp-Villonin töitä oli esillä Galerie de l'Art Contemporainissa Pariisissa ja seuraavana vuonna Duchampin veljesten järjestämässä näyttelyssä Galerie de la Boétien Salon de la Section d'Or'ssa. Duchamp-Villonin taidetta oli myös

esillä Armory-näyttelyssä New Yorkissa vuonna 1913 sekä Galerie André Goult'ssa Pariisissa, Galerie S.V.U Manesissa Prahassa ja Der Sturm -galleriassa Berliinissä vuonna 1914. Ensimmäisen maailmansodan aikana Duchamp-Villon palveli Ranskan armeijan lääkintäjoukoissa, mutta pystyi silti jatkamaan merkittävää *Hevonen*-nimistä veistostaan. Taiteilija sairastui lavantautiin vuoden 1916 lopulla ja kuoli Cannesin sotilassairaalassa 9.10.1918.

Naum Gabo 1890–1977

Naum Neemia Pevsner syntyi 5.8.1890 Brianskissa Venäjällä. Hän opiskeli lääketiedettä, luonnontieteitä ja taidehistoriaa Münchenin yliopistossa vuosina 1910–1911. Hän kävi Pariisissa 1913 ja 1914, jolloin hän näki Gleizesin, Jean Metzingerin, Léger'n ja Robert Delaunayn taidetta. Ensimmäisen maailmansodan ajan hän asui Oslossa veljensä Antoine Pevsnerin kassa. Hän valmisti ensimmäisen konstruktionsa vuonna 1915 merkiten tekijäksi Gabo.

Vuonna 1917 Gabo muutti Moskovaan, jossa hän tutustui Vladimir Tatlininiin, Malevitshiin ja Aleksander Rodtshenkoon, jonka kanssa Pevsner julkaisi Realistisen manifestin vuonna 1920. Vuonna 1922 taiteilijat osallistuivat Ensimmäiseen venäläiseen taidenäyttelyyn Galerie van Diemenissä Berliinissä. Gabo vietti koko seuraavan vuosikymmenen Berliinissä. Galerie Percier Pariisissa järjesti vuonna 1924 näyttelyn, joka oli nimeltään Venäläisiä konstruktivisteja: Gabo ja Pevsner. Gabo piti ensimmäisen yksityisnäyttelynsä Kestner-Gesellschaftissa Hannoverissa vuonna 1930. Kaksi vuotta myöhemmin taiteilija muutti Pariisiin, jossa hänestä tuli Abstraction-Création -ryhmän johtava jäsen. Gabo muutti edelleen Englantiin 1936 ja seuraavan vuonna hän laati yhdessä Nicholsonin ja arkkitehti Leslie Martinin kanssa aikakauskirjan nimeltä *Circle: International Survey of Constructivist Art*.

Gabo vieraili ensimmäisen kerran Yhdysvalloissa vuonna 1938, jolloin hänen veistoksiaan oli näytteillä Wadsworth Atheneumissa Hartfordissa, Julien Levyn galleriassa New Yorkissa ja Vassar Collegessa Poughkeepsiessa.Vuonna 1944 hän työskenteli Lontoossa yhdessä Herbert Readin kanssa Design Research Unitin puitteissa, jonka pyrkimyksenä oli edistää taiteilijoiden ja teollisuuden yhteistyötä. Gabo muutti Yhdysvaltoihin vuonna 1946 ja kaksi vuotta myöhemmin piti yhteisnäyttelyn Pevsnerin kanssa Museum of Modern Artissa New Yorkissa. Taiteilija sai Yhdysvaltain kansalaisuuden 1952 ja vuosina 1953–54 hän opetti Harvardin yliopiston Graduate School of Architecturessa. Vuosikymmenen puolivälissä Gabo valmisti tilaustöitä De Bijenkorf -rakennusta varten Rotterdamissa ja United States Rubber Companyn toimeksiannosta Rockefeller Centeriin New Yorkissa. Vuosina 1965–66 järjestetty Gabon taiteen retrospektiivinen näyttely oli esillä Amsterdamissa, Mannheimissa, Duisburgissa, Zürichissä ja Tukholmassa. Laaja Gabo-näyttely kiersi Eurooppaa vuosina 1970–72. Vuonna 1973 Berliinin Nationalgalerie tilasi veistoksen Gabolta. Lontoon Tate Gallery järjesti Gabon taiteen laajan näyttelyn vuonna 1976. Naum Gabo kuoli 23.8. 1977 Middleburyssa Connecticutin osavaltiossa Yhdysvalloissa.

Alberto Giacometti 1901–1966

Alberto Giacometti syntyi 10.10.1901 Borgonovossa Sveitsissä ja kasvoi lähellä sijaitsevassa Stampan kaupungissa. Hänen isänsä Giovanni oli jälki-impressionistinen maalari. Vuosina 1919–20 Giacometti opiskeli maalaamista Ecole des Beaux-Artsissa sekä kuvanveistoa ja piirustusta Ecole des Arts et Métiersissa Genevessä. Vuonna 1920 hän matkusti Italiaan, jossa Cézannen ja Archipenkon teokset Venetsian biennaalissa tekivät häneen suuren vaikutuksen. Primitiivinen ja egyptiläinen taide sekä Giotton ja Tintoretton mestariteokset myös vaikuttivat Giacomettiin. Vuonna 1922 taiteilija muutti Pariisiin, mutta vieraili usein Stampassa. Seuraavien vuosien aikana Giacometti seurasi ajoittain Antoine Bourdellen kuvanveisto-opetusta Académie de la Grande Chaumièressa.

Vuonna 1927 Giacometti muutti yhteiseen ateljeehen veljensä Diegon kanssa, joka oli hänen elinikäinen seuralaisensa ja avustajansa. Samana vuonna Giacomettin veistokset olivat ensimmäisen kerran näytteillä Salon des Tuileries'ssä Pariisissa. Hänen ensimmäinen Sveitsin-näyttelynsä yhdessä isänsä kanssa pidettiin Galerie Aktuaryusissa Zürichissä myös vuonna 1927. Seuraavana vuonna Giacometti tutustui André Massoniin ja vuoteen 1930 mennessä hänestä oli tullut surrealistien piirin jäsen. Hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä pidettiin vuonna 1932 Galerie Pierre Collessa Pariisissa. Giacomettin ensimmäinen amerikkalainen yksityisnäyttely avattiin vuonna 1934 Julien Levy Galleryssa New Yorkissa. Giacometti ystävystyi Picasson, Jean-Paul Sartren ja Simone de Beauvoirin kanssa 1940-luvun alussa. Vuodesta 1942 Giacometti asui Genevessä, jossa hän oli yhteistyössä kustantaja Albert Skiran kanssa.

Taiteilija palasi Pariisiin vuonna 1946. Kaksi vuotta myöhemmin hänelle järjestettiin yksityisnäyttely Pierre Matisse Galleryssa New Yorkissa. Taiteilijan ystävyys Samuel Beckettin kanssa sai alkunsa vuoden 1951 paikkeilla. Vuonna 1955 Giacomettin kunniaksi järjestettiin laajat retrospektiiviset näyttelyt Arts Council Galleryssa Lontoossa ja Solomon R. Guggenheimin museossa. Hänelle myönnettiin Carnegie Internationalin kuvanveistopalkinto Pittsburghissa vuonna 1961 ja vuoden 1962 Venetsian biennaalin ensimmäinen palkinto kuvanveistossa. Giacomettilla oli myös oma näyttelyosastonsa Venetsian biennaalissa.

Vuonna 1965 Giacomettin taide oli esillä Lontoon Tate Galleryssa, Museum of Modern Artissa New Yorkissa, Louisiana-museossa Humlebækissa Tanskassa ja Stedelijk-museossa Amsterdamissa. Samana vuonna hänellä myönnettiin Ranskan valtion taidepalkinto. Alberto Giacometti kuoli 11.8.1966 Churissa Sveitsissä.

Albert Gleizes 1881–1953

Albert Gleizes syntyi Pariisissa 8.12.1881. Käytyään keskikoulun hän työskenteli isänsä tekstiilisuunnitteluateljeessa. Gleizes ryhtyi maalaamaan vakavissaan palvellessaan Ranskan armeijassa vuosina 1901-1905. Hänen työnsä olivat ensimmäisen kerran esillä Société Nationale des Beaux-Arts'ssa Pariisissa vuonna 1902 ja hän osallistui myös vuosien 1903 ja 1904 Syyssalonkeihin.

Yhdessä useiden ystävien, mm. kirjailija René Arcosin kanssa Gleizes perusti Abbaye de Créteil -nimisen utopistisen yhteisön Pariisin ulkopuolelle vuonna 1906. Tämä taiteilijoiden ja kirjailijoiden yhteisö käänsi selkänsä porvarilliselle yhteiskunnalle ja pyrki luomaan moderneihin aiheisiin perustuvaa epäallegorista ja eeppistä taidetta. Abbaye de Créteil lopetettiin talousvaikeuksien vuoksi vuonna 1908. Vuosina 1909–1910 Gleizes tutustui Henri Le Fauconnieriin, Fernand Léger'hen, Robert Delaunayhin ja Jean Metzingeriin. Vuonna 1910 hänen töitään oli Pariisin Riippumattomien salongissa ja Ruutusotamies-ryhmän näyttelyssä Moskovassa. Seuraavana vuonna Gleizes julkaisi ensimmäisen monista artikkeleistaan. Hän kirjoitti yhteistyössä Metzingerin kanssa teoksen *Du Cubisme* (Kubismista), joka ilmestyi vuonna 1912. Samana vuonna Gleizes osallistui Section d'Or -ryhmän perustamiseen.

Vuonna 1914 Gleizes joutui jälleen armeijaan. Vuoteen 1915 mennessä hänen maalauksensa olivat muuttuneet abstrakteiksi. Seuraavan neljän vuoden aikana taiteilijan matkat New Yorkiin, Barcelonaan ja Bermudalle vaikuttivat hänen tyylilliseen kehitykseensä. Gleizes'n ensimmäinen yksityisnäyttely pidettiin Galeries Dalmaussa Barcelonassa vuonna 1916. Vuodesta 1918 Gleizes syventyi henkisten arvojen etsintään, mikä käy ilmi hänen maalauksistaan ja kirjoituksistaan. Vuonna 1927 Gleizes perusti Sablonsiin Moly-Sabatan, taiteilijoiden ja käsityöläisten utopistisen yhteisön. Hänen vuonna 1932 ilmestynyt kirjansa *La Forme et l'histoire* (Muoto ja historia) tarkasteli romaanista, kelttiläistä ja itämaista taidetta. Gleizes valmisti useita suuria tilaustöitä 1930-luvulla, mm. Pariisin Maailmannäyttelyn seinämaalaukset (1937). Vuonna 1947 järjestettiin Gleizes'n taiteen laaja retrospektiivinen näyttely Chapelle du Lycée Ampèressa Lyonissa. Vuosina 1949–1950 Gleizes valmisti kuvitusta Pascalin teokseen *Pensées* ja vuonna 1952 hän maalasi Eukaristia -nimisen freskon Les Fontaines -kappeliin Chantillyssa. Albert Gleizes kuoli Avignonissa 23.6.1953.

Wassily Kandinsky 1866–1944

Wassily Kandinsky syntyi 4.12.1866 Moskovassa. Vuosina 1886-1892 hän opiskeli lakia ja taloustiedettä Moskovan yliopistossa, jossa hän myös luennoi valmistumisensa jälkeen. Vuonna 1896 Kandinsky kieltäytyi hänelle tarjotusta opetusvirasta Tarton yliopistossa. Sen sijaan hän muutti Müncheniin opiskelemaan taidetta Anton Azbèn oppilaana vuosina 1897–1899 ja Münchenin taideakatemiassa Franz von Stuckin johdolla vuonna 1900. Vuodesta 1901 vuoteen 1903 Kandinsky opetti Phalanx-ryhmän taidekoulussa. Kandinsky oli tämän taiteilijaryhmän perustajia. Yksi hänen oppilaistaan oli Gabriele Münter, josta tuli hänen elämänkumppaninsa vuoteen 1914 asti. Kandinskyn teokset olivat ensimmäistä kertaa esillä Berliinin Sezessionin näyttelyssä 1902, jolloin hän valmisti myös ensimmäiset puupiirroksensa. Vuosina 1903 and 1904 Kandinsky alkoi matkustaa Italiassa, Alankomaissa ja Pohjois-Afrikassa sekä vierailla Venäjällä. Vuodesta 1904 hänen teoksensa olivat esillä Pariisin Syyssalongissa.

Vuonna 1909 Kandinsky valittiin New Künstlervereinigung Münchenin (NKVM) puheenjohtajaksi. Ryhmän ensimmäinen näyttely pidettiin Moderne Galerie Thannhauserissa Münchenissa samana vuonna. Kandinsky ja Franz Marc erosivat NKVM:stä vuonna 1911 ja alkoivat suunnitella *Blaue Reiter* -julkaisua. Tämän ryhmän ensimmäinen näyttely pidettiin saman vuoden joulukuussa Moderne Galeriessa. Kandinsky julkaisi teoksensa *Taiteen henkisestä sisällöstä* (*Über das Geistige in der Kunst*) vuonna 1911. Blaue Reiterin toinen näyttely pidettiin 1912 Galerie Hans Goltzissa Münchenissä ja ryhmän julkaisu, *Almanach der Blaue Reiter* ilmestyi samaan aikaan. Kandinskyn ensimmäinen yksityisnäyttely järjestettiin Der Sturm -galleriassa Berliinissä vuonna 1913. Samana vuonna yksi hänen teoksistaan oli esillä Armory-näyttelyssä New Yorkissa sekä Berliinissä järjestetyssä Ensimmäisessä saksalaisessa kevätsalongissa. Kandinsky asui Venäjällä vuosina 1914-1921 lähinnä Moskovassa, jossa hänellä oli virka valistusasiain kansankomissariaatissa.

Kandinsky alkoi opettaa Weimarin Bauhausissa 1922. Seuraavana vuonnna Société Anonyme, jonka varapuheenjohtajana oli Kandinsky, järjesti hänen ensimmäisen yksityisnäyttelynsä New Yorkissa. Paul Klee, Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky ja Kandinsky muodostivat Blaue Vier -ryhmän vuonna 1924. Kandinsky muutti Bauhausin mukana Dessauhun 1925 ja hänelle myönnettiin Saksan kansalaisuus 1928. Kansallissosialistinen hallitus sulki Bauhausin 1933, jolloin Kandinsky muutti Neuilly-sur-Seineen Pariisin lähelle. Hänestä tuli Ranskan kansalainen vuonna 1939. Kansallissosialistit takavarikoivat 57

Kandinskyn teosta vuonna 1937 suoritetussa "rappiotaiteen" puhdistuksessa. Wassily Kandinsky kuoli Neuillyssä 13.12.1944.

Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938

Ernst Ludwig Kirchner syntyi 6.5.1880 Aschaffenburgissa Saksassa. Monen vuoden matkustelun jälkeen hänen perheensä asettui Chemnitziin vuonna 1890. Vuosina 1901–1905 Kirchner opiskeli arkkitehtuuria Dresdenin Teknillisessä korkeakoulussa sekä kuvataiteita Münchenissä Taidekorkeakoulussa ja Wilhelm von Debschitzin ja Hermann Obristin perustamassa kokeellisessa taidekoulussa. Münchenissä ollessaan Kirchner teki puupiirroksia ja grafiikasta tuli hänelle yhtä tärkeä taiteenlaji kuin maalauksesta. Näihin aikoihin Kirchner tunsi vetoa myös uusimpressionismiin ja vanhoihin mestareihin.

Kirchner, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff ja Erich Heckel perustivat Die Brücke -ryhmän Dresdenissä 1905. Siihen liittyivät myöhemmin Cuno Amiet, Max Pechstein, Emil Nolde ja Otto Müller. Vuosina 1901–1905 Dresdenissä pidettiin lukuisia taidenäyttelyjä, joissa olivat esillä jälki-impressionistit, mm. van Gogh sekä Edvard Munch, Gustav Klimt ja fauvistit, jotka tekivät syvän vaikutuksen Kirchneriin. Muita merkittäviä vaikutteita olivat japanilaiset puupiirrokset, Ajantan seinämaalaukset ja Afrikan ja Oseanian taide. Kirchner muutti Berliiniin Brücke-ryhmän mukana 1911. Seuraavana vuonna Franz Marc otti Kirchnerin töitä mukaan Blaue Reiterin toiseen näyttelyyn Münchenissä luoden näin siteen kummankin ryhmän välille. Vuonna 1913 Kirchnerin taidetta oli esillä Armory-näyttelyssä New Yorkissa, Chicagossa ja Bostonissa ja hän piti ensimmäiset yksityisnäyttelynsä Saksassa, Folkwang-museossa Hagenissa ja Galerie Gurlittissa Berliinissä. Brücke-ryhmä hajosi vuonna 1913.

Ensimmäisen maailmansodan aikana Kirchner vapautettiin asepalveluksesta kärsimänsä hermoromahduksen ja huonon fyysisen terveytensä vuoksi. Häntä hoidettiin tohtori Kohnstammin sanatoriossa Königsteinissa Frankfurtin lähellä, jossa hän maalasi viisi freskoa vuonna 1916. Taiteilija loukkaantui vakavasti auto-onnettomuudessa 1917. Seuraavana vuonna hän muutti Frauenkirchiin lähellä Davosia Sveitsissä, jossa monet nuoret taiteilijat, varsinkin baselilaisesta Rot-Blau -ryhmästä, kysyivät hänen neuvojaan. Kirchnerin teosten näyttelyjä järjestettiin koko 1930-luvun ajan Münchenissä, Bernissä, Hampurissa, Baselissa, Detroitissa ja New Yorkissa. Taiteilijan fyysinen ja henkinen terveys huononi vuosikymmenen puolivälissä. Hän kärsi myös siitä, että kansallissosialistit olivat ottaneet hänen töitään kuuluisaan "rappiotaiteen" (*Entartete Kunst*) näyttelyynsä Münchenissä 1937. Kirchner teki itsemurhan 15.6.1938.

Paul Klee 1879–1940

Paul Klee syntyi muusikkoperheeseen 18.12. 1879 Munchenbuchseessä Sveitsissä. Hänen lapsuudenaikainen rakkautensa musiikkiin vaikutti hänen koko elämäänsä ja tuotantoonsa. Vuodesta 1898 vuoteen 1901 Klee opiskeli Münchenissä, aluksi Heinrich Kirrin opastuksella ja myöhemmin Taideakatemiassa Franz von Stuckin oppilaana. Päätettyään koulutuksensa Klee matkusti Italiaan. Tämä oli ensimmäinen monista ulkomaanmatkoista, joita hän piti visuaalisesti antoisina. Klee muutti Berniin vuonna 1902. Münchenin Sezessionnäyttelyssä vuonna 1906 oli esillä sarja Kleen satiirisia etsauksia. Taiteilija avioitui samana vuonna ja muutti Müncheniin, jossa hän tutustui moderniin taiteeseen. Hänen töitään oli näytteillä Bernin Kunstmuseumissa 1910 ja Heinrich Thannhauserin Moderne Galeriessa Münchenissä vuonna 1911.

Klee tutustui Kandinskyyn, August Mackeen, Alexej von Jawlenskyyn ja muihin avantgarde-taiteilijoihin vuonna 1911. Hän osallistui uuden taiteen merkittäviin näyttelyihin, mm. toiseen Blaue Reiter -näyttelyyn vuonna 1912 ja Ensimmäiseen saksalaiseen kevätsalonkiin seuraavana vuonna. Klee vieraili toisen kerran Pariisissa 1912, jolloin hän näki Picasson ja Braquen teoksia ja tutustui Robert Delaunayhin ja hän oli perustamassa Neue Münchner Sezessionia vuonna 1914. Väreistä tuli keskeinen tekijä Kleen tuotannossa vasta vuonna 1914 Pohjois-Afrikkaan tehdyn matkan jälkeen.

Vuonna 1920 pidettiin laaja Kleen taiteen retrospektiivinen näyttely Galerie Hans Goltzissa Münchenissä. Hänen kirjansa *Schöpferische Konfession* (Luova uskontunnustus) julkaistiin myös vuonna 1920 ja hänet valittiin Bauhausin opettajakuntaan. Klee opetti Bauhausissa Weimarissa vuosina 1921–1926 ja Dessaussa vuosina 1926–1931. Tänä aikana hän oli läheisessä yhteistyössä muiden Bauhausin mestarien kanssa, kuten Wassily Kandinsky ja Lyonel Feininger. Vuonna 1924 perustettiin Blaue Vier -ryhmä jäseninään Klee, Kandinsky, Feininger ja Jawlensky. Tämän kauden merkittäviä Klee-näyttelyjä pidettiin mm. Société Anonymessa New Yorkissa (1924), Galerie Vavin-Raspail'ssa Pariisissa (1925) ja Museum of Modern Artissa New Yorkissa (1930). Klee muutti vuonna 1931 Düsseldorfiin opettamaan Taideakatemiassa pian sen jälkeen, kun kansallissosialistit sulkivat Bauhausin. Natsit pakottivat hänet luopumaan virastaan 1933, jolloin hän siirtyi Berniin. Suuria Kleen taiteen näyttelyjä pidettiin Bernissä ja Baselissa 1935 ja Zürichissä vuonna 1940. Paul Klee kuoli Multo-Locarnossa Sveitsissä 29.6.1940.

Oskar Kokoschka 1886–1980

Oskar Kokoschka syntyi 1.3.1886 Pöchlarnissa Itävallassa. Hän vietti suurimman osan nuoruusvuosistaan Wienissä, jossa hän kirjoittau-

tui Kunstgewerbeschuleen vuonna 1904 tai 1905. Opiskeluaikanaan Kokoschka maalasi viuhkoja ja postikortteja Wiener Werkstätte-nille, joka myös julkaisi hänen ensimmäisen runokokoelmansa vuonna 1908. Samana vuonna Kokoschkaa arvosteltiin ankarasti Wienin Kunstschaussa esittämiensä maalausten vuoksi ja hänet erotettiin taidekoulusta. Näihin aikoihin arkkitehti Adolf Loos huomasi hänet ja ryhtyi Kokoschkan innokkaimmaksi tukijaksi. Näinä varhaisina vuosinaan Kokoschka myös kirjoitti näytelmiä, joita nykyään pidetään ekspressionistisen teatterin ensimmäisinä teoksina.

Taiteilijan ensimmäinen yksityisnäyttely pidettiin Paul Cassirerin galleriassa Berliinissä vuonna 1910. Tätä seurasi samana vuonna toinen näyttely Folkwang-museossa Essenissä. Vuonna 1910 Kokoschka alkoi myös avustaa Herwarth Waldenin julkaisemaa *Der Sturm* -aikakauskirjaa. Kokoschka keskittyi näinä vuosina lähinnä muotokuvamaalaukseen. Vuonna 1915, pian ensimmäisen maailmansodan puhkeamisen jälkeen, taiteilija ilmoittautui vapaaehtoiseksi Saksan itärintamalle, jossa hän haavoittui vakavasti. Ollessaan vielä toipilaana Kokoschka muutti vuonna 1917 Dresdeniin, jossa hän vastaanotti professorin viran kaksi vuotta myöhemmin Taideakatemiasta. Vuonna 1918 Paul Westheim julkaisi perusteellisen Kokoschka-monografiansa.

Oskar Kokoschka matkusti laajasti Euroopassa, Pohjois-Afrikassa ja Lähi-Idässä 1920- ja 1930-luvuilla. Vuonna 1931 hän palasi Wieniin, mutta muutti Prahaan vuonna 1935 kansallissosialistien kasvavan vallan vuoksi. Hänelle myönnettiin Tshekkoslovakian kansalaisuus 1937. Kokoschka maalasi uuden kotimaansa presidentin Thomas Garrigue Masarykin muotokuvan 1936 ja ystävystyi tämän kanssa. Vuonna 1937 kansallissosialistit tuomitsivat Kokoschkan taiteen "rappeutuneeksi" ja kielsivät hänen teostensa esittämisen näyttelyissä. Taiteilija pakeni Englantiin 1938, samana vuonna kun hänen ensimmäinen amerikkalainen yksityisnäyttelynsä pidettiin Buchholz Galleryssa New Yorkissa. Kokoschka sai Ison Britannian kansalaisuuden 1947. Vuosina 1948 ja 1950 kaksi merkittävää Kokoschkan taiteen kiertonäyttelyä avattiin Bostonissa ja Münchenissä. Vuonna 1953 taiteilija muutti Villeneuveen Geneven lähelle ja alkoi opettaa Kansainvälisessä kuvataiteen kesäakatemiassa. Kokoschkan kootut kirjoitukset julkaistiin 1956 ja näihin aikoihin hän alkoi suunnitella lavasteita. Vuonna 1962 Kokoschkan kunniaksi järjestettiin retrospektiivinen näyttely Tate Galleryssa Lontoossa. Oskar Kokoschka kuoli Montreux'ssä 22.2.1980.

Frantisek Kupka 1871–1957

Frantisek Kupka syntyi 22.9.1871 Opocnossa Itä-Böömissä. Hän opiskeli Prahan Taideakatemiassa 1889–1892. Näihin aikoihin Kupka maalasi historiallisia ja isänmaallisia aiheita. Taiteilija kirjoittautui Wienin Kuvataideakatemiaan vuonna 1892. Wienissä Kupka keskittyi symbolistisiin ja allegorisiin aiheisiin. Hänen töitään oli esillä Wienin Kunstvereinin näyttelyssä vuonna 1894. Kupkan kiinnostus teosofiaan ja itämaiseen filosofiaan palautuu näihin aikoihin. Vuoden 1896 keväällä Kupka oli jo Pariisissa, jossa hän opiskeli lyhyen ajan Académie Julianissa ja myöhemmin J.P. Laurensin oppilaana Ecole des Beaux-Artsissa.

Kupka kuvitti kirjoja ja julisteita ja hänet tunnettiin varhaisina Pariisin-vuosinaan sanoma- ja aikakauslehtiin tekemistään satiirisista piirroksista. Vuonna 1906 Kupka muutti Puteaux'n esikaupunkiin Pariisissa ja hänen töitään oli ensimmäisen kerran esillä Syyssalongissa. Ensimmäinen Futuristien manifesti, joka ilmestyi *Le Figaro* -sanomalehdessä 1909, teki syvän vaikutuksen Kupkaan. Hänen taiteensa muuttui yhä abstraktimmaksi vuosina 1910–1911, mikä heijasti hänen omia teorioitaan liikkeestä ja väristä sekä musiikin ja maalaustaiteen suhteista. Taiteilija osallistui Puteaux-ryhmän kokouksiin vuonna 1911. Seuraavana vuonna hänen töitään oli esillä Riippumattomien salongin kubistien salissa, vaikka hän ei halunnutkaan samastua mihinkään taidesuuntaan.

Kupkan 1913 kirjoittama kirja *La Création dans les arts plastiques* (Luominen kuvataiteessa) ilmestyi Prahassa 1923. Vuonna 1921 hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä Pariisissa pidettiin Galerie Povolozkyssa. Vuonna 1931 Kupka oli perustamassa Abstraction-Création -ryhmää yhdessä Theo van Doesburgin, Auguste Herbinin, Georges Vantongerloon, Jean Hélionin, Jean Arpin ja Albert Gleizesin kanssa. Vuonna 1936 hänen teoksiaan oli mukana *Cubism and Abstract Art* -näyttelyssä Museum of Modern Artissa New Yorkissa 1936 sekä yhdessä Alphonse Muchan maalausten kanssa Jeu de Paumessa Pariisissa. Laaja Kupkan taiteen retrospektiivinen näyttely pidettiin Galerie S. V. U. Manèsissa Prahassa 1946. Samana vuonna Kupka osallistui Salon des Réalités Nouvelles'iin Pariisissa, jossa hänen taidettaan oli säännöllisesti esillä hänen kuolemaansa saakka. Kupka saavutti yleisen tunnustuksen 1950-luvun alussa ja hänellä oli useita näyttelyjä New Yorkissa. Kupka kuoli Puteaux'ssa 24.6.1957. Merkittäviä Kupkan taiteen retrospektiivisia näyttelyjä on pidetty Musée national d'art modernessa Pariisissa 1958 ja Solomon R. Guggenheimin museossa New Yorkissa 1975.

Fernand Léger 1881–1955

Jules Fernand Henri Léger syntyi 4.2.1881 Argentanissa Normandiassa. Oltuaan arkkitehtiharjoittelijana Caenissa 1897–1899 Léger muutti vuonna 1900 Pariisiin, jossa hän elätti itseään rakennuspiirtäjänä. Hänelle ei myönnetty opiskelupaikkaa Ecole des Beaux-Artsissa, mutta hän kuitenkin seurasi opetusta

siellä samalla kun hän kävi Académie Julianian. Léger'n varhaisimmat tunnetut teokset, vuodelta 1905, perustuivat lähinnä impressionismin vaikutukseen. Léger'n oman tyylin kehitykseen vaikuttivat merkittävästi Cézannen retrospektiivinen näyttely vuoden 1907 Syyssalongissa ja tutustuminen Picasson ja Braquen varhaiseen kubismiin. Vuonna 1910 Léger osallistui samaan näyttelyyn Braquen ja Picasson kanssa D.H. Kahnweilerin galleriassa, jossa hänellä oli yksityisnäyttely 1912. Vuosina 1911–1914 Léger'n taide kehittyi yhä abstraktimpaan suuntaan ja hän alkoi keskittyä perusväreihin sekä mustaan ja valkoiseen.

Léger oli asepalveluksessa 1914–1917. Hänen "mekaaninen kautensa", jolloin figuurit ja esineet oli luonnehdittu putki- ja konemaisilla muodoilla alkoi vuonna 1917. Kaksikymmentäluvun alussa hän oli yhteistyössä kirjailija Blaise Cendrarsin kanssa elokuvien parissa ja suunnitteli lavasteita ja puvustusta Rolf de Marén elokuvaa *Ballet Suédois* varten. Léger valmisti 1923–24 ensimmäisen juonettoman elokuvansa *Ballet mécanique*. Léger avasi ateljeen yhdessä Amédée Ozenfantin kanssa 1924. Vuonna 1925 taiteilijan ensimmäiset seinämaalaukset julkistettiin Le Corbusier'n suunnittelemassa Pavillon de L'Esprit Nouveaussa Exposition International des Arts Décoratifs -näyttelyssä. Léger vieraili Yhdysvalloissa ensimmäisen kerran 1931. Vuonna 1935 New Yorkin Museum of Modern Art ja Art Institute of Chicago järjestivät Léger'n taiteen näyttelyjä. Léger asui Yhdysvalloissa vuosina 1940–1945, mutta palasi Ranskaan toisen maailmansodan jälkeen. Elämänsä viimeisen vuosikymmenen aikana Léger'llä oli laajoja projekteja, mm. kirjojen kuvituksia, monumentaalisia figuuri- ja seinämaalauksia, lasimaalauksia, mosaiikkiteoksia, monivärisiä keraamisia veistoksia sekä näyttämö- ja puvustussuunnitelmia. Vuonna 1955 Léger'lle myönnettiin São Paulon biennaalin palkinto. Léger kuoli 17.8.1955 kotonaan Gif-sur-Yvettessä Ranskassa. Musée National Fernand Léger perustettiin 1957 Biot'ssa.

Kazimir Malevitsh 1878–1935

Kazimir Severinovitsh Malevitsh syntyi 26.2. 1878 lähellä Kiovaa Ukrainassa. Hän opiskeli Moskovan maalaustaiteen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin akatemiassa vuonna 1903. Taiteilijauransa alkuaikoina Malevitsh kokeili eri modernistisia tyylejä ja osallistui esimerkiksi Moskovan Taiteilijayhdistyksen järjestämiin avantgarde-taiteen näyttelyihin yhdessä Wassily Kandinskyn ja Mihail Larionovin kanssa. Malevitsh oli myös mukana Ruutusotamies-näyttelyssä vuonna 1910 Moskovassa. Taiteilijan uusprimitivistiset talonpoikia esittävät maalaukset olivat Aasinhäntä-näyttelyssä 1912, minkä jälkeen hän erosi Larionovin ryhmästä. Vuonna 1913 Malevitsh laati Ensimmäisen futuristikongressin manifestin yhdessä säveltäjä Mihail Matjushinin ja kirjailija Aleksei Krutshjonyhin kanssa. Samana vuonna hän suunnitteli Matjushinin ja Krutshjonyhin oopperan *Voitto auringosta* lavasteet ja puvut. Malevitshin töitä oli esillä vuoden 1914 Riippumattomien salongissa Pariisissa.

Pietarissa 1915 järjestetyssä viimeisessä futuristien näyttelyssä "0,10" Malevitsh esitteli ensimmäisen kerran ei-esittäviä ja geometrisia suprematistisia maalauksiaan. Vuonna 1919 hän alkoi tutkia suprematismin kolmiulotteisia sovellutuksia arkkitehtonisten mallien avulla. Vuoden 1917 lokakuun vallankumouksen jälkeen neuvostovalta tuki Malevitshia ja muita sen ajan edistyksellisiä taiteilijoita, joille järjestettiin merkittäviä hallinnollisia ja opetuksellisia tehtäviä. Malevitsh alkoi opettaa Vitebskin taidekoulussa 1919 ja hänet nimitettiin pian sen johtajaksi. Vuosina 1919—1920 Malevitshille järjestettiin yksityisnäyttely Moskovassa pidetyn valtiollisen taidenäyttelyn yhteydessä. Tämä näyttely keskittyi suprematismiin ja muihin ei-esittäviin tyyleihin. Malevitsh ja hänen vitebskiläiset oppilaansa perustivat Unovis-nimisen suprematistisen ryhmän. Malevitsh opetti vuosina 1922–1927 Taiteellisen kulttuurin instituutissa Pietarissa ja 1924–1926 hän keskittyi lähinnä arkkitehtonisiin malleihin oppilaittensa kanssa.

Vuonna 1927 Malevitsh vieraili yksityisnäyttelynsä mukana Varsovassa, josta hän jatkoi Berliiniin, missä hänen teoksensa olivat esillä Grosse Berliner Kunstausstellung -näyttelyssä. Malevitsh tutustui Saksassa Jean Arpiin, Kurt Schwittersiin, Naum Gaboon ja Le Corbusier'hen. Hän vieraili myös Bauhausissa, jossa hän tutustui Walter Gropiukseen. Moskovan Tretjakovin galleria järjesti Malevitshin taiteen yksityisnäyttelyn 1929. Malevitsh pidätettiin vuonna 1930 saksalaistaiteilijoihin pitämiensä kontaktien vuoksi ja useita hänen käsikirjoituksiaan tuhottiin. Viimeisinä vuosinaan Malevitsh maalasi esittävään tyyliin. Malevitsh kuoli Leningradissa 15.5.1935.

Franz Marc 1880–1916

Franz Marc syntyi 8.2.1880 Münchenissä. Hänen isänsä oli maisemamaalari ja hän päätti ryhtyä taiteilijaksi, sen jälkeen kun vuoden pituinen asevelvollisuus oli keskeyttänyt hänen filologianopintonsa. Vuosina 1900–1902 Marc opiskeli Münchenin Taideakatemiassa Gabriel von Hacklin ja Wilhelm von Diezin oppilaana. Vieraillessaan Pariisissa seuraavana vuonna Marc tutustui japanilaisiin puupiirroksiin ja impressionistiseen taiteeseen.

Marc kärsi vakavasta depressiosta vuodesta 1904 vuoteen 1907, jolloin hänen isänsä kuoli. Vuonna 1907 Marc matkusti jälleen Pariisiin ja innostui van Goghin, Gauguinin, kubistien ja ekspressionistien taiteesta. Münchenissä vuonna 1910 järjestetty Matisse-näyttely teki myös syvän vaikutuksen Marciin. Näinä vuosina Marcin tulonlähteenä olivat eläinten anatomiaa koskevat oppitunnit, joita

hän piti taiteilijoille.

Vuonna 1910 pidettiin Marcin ensimmäinen yksityisnäyttely Bracklin taidekaupassa Münchenissa ja hän tutustui August Mackeen ja keräilijä Bernhard Koehleriin. Marc puolusti julkisesti Neue Künstlervereinigung München (NKVM)-ryhmää, johon hänet otettiin jäseneksi 1911. Taiteilija tutustui Wassily Kandinskyyn samana vuonna. NKVM:n hajottua Marc ja Kandinsky perustivat Blaue Reiter -ryhmän, jonka ensimmäinen näyttely pidettiin joulukuussa 1913 Moderne Galerie Thannhauserissa Münchenissä. Marc kutsui berliiniläisen Brücke-ryhmän jäseniä osallistumaan Blaue Reiterin toiseen näyttelyyn kaksi kuukautta myöhemmin Galerie Hans Goltzissa Münchenissä. Blaue Reiterin antologia *Almanach der Blaue Reiter*, johon Marc teki pääkirjoitukset, ilmestyi toukokuussa 1912. Ensimmäisen maailmansodan puhjettua elokuussa 1914 Marc ilmoittautui heti vapaaehtoiseksi. Häntä masensi syvästi August Macken kaatuminen sodan alkuvaiheissa. Sodan aikana taiteilija teki *Luonnoskirja rintamalta (Skizzenbuch aus dem Felde)* -nimisen teoksen. Franz Marc kuoli Verdunissa 4.3.1916.

Henri Matisse 1869–1954

Henri-Emile-Benoît Matisse syntyi 13.12.1869 Le Cateau-Cambrés'ssa Ranskassa. Hän vietti lapsuutensa ja nuoruutensa Bohain-en-Vermandois'ssa ja opiskeli lakia Pariisissa vuosina 1887–1889. Vuonna 1891 Matisse oli jo hylännyt opintonsa ja alkanut maalata. Matisse opiskeli taidetta lyhyen ajan Académie Julianissa ja myöhemmin Ecole des Beaux-Arts'ssa Gustave Moreaun oppilaana.

Vuonna 1901 Matisse osallistui Riippumattomien salonkiin Pariisissa ja tutustui Maurice de Vlaminckiin, joka myös kohosi fauvistien johtavaksi hahmoksi. Matissen ensimmäinen yksityisnäyttely pidettiin Galerie Vollardissa vuonna 1904. Leo ja Gertrude Stein sekä Etta ja Gabriel Cone alkoivat näihin aikoihin kerätä Matissen teoksia. Monien pariisilaisten avantgarde-taiteilijoiden tavoin Matisse oli avoin erilaisille vaikutteille. Hän oli yksi ensimmäisistä taidemaalareista, joka kiinnostui primitiivisesta taiteesta. Matisse hylkäsi impressionistisen paletin ja loi tunnusomaisen tyylinsä litteine, kirkkaine väreineen ja soljuvine viivoineen. Hänen aiheinaan olivat enimmäkseen naiset, sisäkuvat ja asetelmat. Vuonna 1913 hänen taidettaan oli esillä Armory-näyttelyssä New Yorkissa. Vuoteen 1923 mennessä kaksi venäläistä keräilijää, Sergei Shtshukin ja Ivan Morozov olivat ostaneet lähes viisikymmentä Matissen maalausta.

Kaksikymmentäluvun alusta aina vuoteen 1939 Matisse asui Etelä-Ranskassa ja Pariisissa. Näinä vuosina hän teki maalauksia, veistoksia, litografioita, etsauksia, seinämaalauksia (Barnes Foundation, Pennsylvania) ja gobeliineja sekä lavaste- ja puvustussuunnitelman Leonide Massinen *Punaista ja mustaa* -balettia varten. Toipuessaan kahdesta leikkauksesta 1941 ja 1942 Matisse keskittyi jo aikaisemmin kehittämäänsä paperileikkaustekniikkaan *(papiers découpés)*. Vuonna 1947 ilmestyi *Jazz*, Matissen kirjoittama ja kuvittama teos, jonka kuvalaatat olivat paperileikkausten jäljennöksiä. Vuonna 1948 Matisse alkoi suunnitella Vencessa sijaitsevan Chapelle du Rosairen sisustusta. Kappeli valmistui ja vihittiin käyttöönsä 1951. Matisse jatkoi suurikokoisten paperileikkausten valmistamista. Henri Matisse kuoli Nizzassa 3.11.1954.

Joan Miró 1893–1983

Joan Miró Ferra syntyi Barcelonassa 20.4. 1893. Miró aloitti neljätoistavuotiaana kauppakoulun Barcelonassa ja alkoi myös opiskella La Lonjan taideakatemiassa. Kolme vuotta jatkuneiden taideopintojen jälkeen Miró sai työpaikan erään liikkeen konttorista. Kärsittyään hermoromahduksen Miró jätti liike-elämän ja palasi taideopintojensa pariin. Hän kävi Francesc Galín taidekoulua Barcelonassa vuosina 1912–1915. Taidekauppias José Dalmau kannusti Miróa tämän uran alkuvaiheissa ja järjesti tämän ensimmäisen yksityisnäyttelyn galleriassaan Barcelonassa vuonna 1918. Miró tutustui Francis Picabiaan vuonna 1917.

Miró kävi ensimmäisen kerran Pariisissa 1919, jolloin hän tutustui Pablo Picassoon. Vuodesta 1920 Miró asui vuoroin Pariisissa ja Montroigissa. Pariisissa hänen ystäväpiiriinsä kuuluivat runoilijat Pierre Revedy, Tristan Tzara ja Max Jacob ja hän osallistui Dadan toimintaan. Dalmau järjesti myös Mirón ensimmäisen pariisilaisen yksityisnäyttelyn, joka pidettiin Galerie La Licornessa vuonna 1921. Mirón taidetta oli myös esillä vuoden 1923 Syyssalongissa. Vuonna 1924 taiteilija liittyi surrealisteihin. Hänen näyttelynsä Galerie Pierressä Pariisissa vuonna 1925 oli merkittävä surrealistisen taiteen tapahtuma ja hän osallistui ensimmäiseen varsinaiseen surrealistien näyttelyyn Galerie Pierressä samana vuonna. Miró kävi Hollannissa 1928 ja aloitti sarjan maalauksia, jotka perustuivat alankomaalaisten mestarien teoksiin. Samana vuonna taiteilija valmisti ensimmäiset *papier collé* -teoksensa ja kollaasinsa. Vuonna 1929 Miró alkoi kokeilla litografiaa ja hänen ensimmäiset etsauksensa valmistuivat 1933. Kolmekymmentäluvun alkupuolella Miró teki surrealistisia veistoksia, joihin kuului maalattuja kiviä ja löydettyjä esineitä. Miró muutti sisällissodan vuoksi Espanjasta 1936 ja palasi kotimaahansa 1941.

Merkittävä Mirón taiteen retrospektiivinen näyttely pidettiin New Yorkin Museum of Modern Artissa vuonna 1941. Samana vuonna taiteilija alkoi valmistaa keramiikaa Josep Llorénsin kanssa Artigassa ja hän alkoi myös keskittyä grafiikkaan. Vuosina 1954–1958 Miró työskenteli lähes yksinomaan keramiikan ja grafiikan parissa. Mirólle myönnettiin vuon-

na 1958 Guggenheimin säätiön kansainvälinen palkinto Pariisin UNESCO-päämajan seinämaalausten vuoksi. Seuraavana vuonna taiteilija alkoi jälleen maalata ja aloitti sarjan seinämaalausten kokoisia tauluja. Kuusikymmentäluvulla Miró syventyi kuvanveistoon. Laaja Miró-retrospektiivi pidettiin Grand Palais'ssa Pariisissa vuonna 1974. Yli viisisataa Mirón piirustusta oli esillä 1978 Musée national d'art modernen näyttelyssä Centre Georges Pompidoussa Pariisissa. Joan Miró kuoli 25.12.1983 Palma de Mallorcassa.

Amedeo Modigliani 1884–1920

Amedeo Modigliani syntyi 12.7.1884 Livornossa Italiassa. Hän kärsi koko elämänsä ajan lapsuudessa saadusta vakavasta sairaudesta. Modigliani alkoi opiskella maalausta neljätoistavuotiaana. Hänen ensimmäiset kokeilut kuvanveiston parissa ajoittuvat vuoden 1902 kesään ja seuraavana vuonna Modigliani opiskeli Istituto di Belle Artissa Venetsiassa. Vuoden 1906 alussa taiteilija muutti Pariisiin, jossa hän asui Montmartrella ja alkoi opiskella Académie Colarossissa. Henri de Toulouse-Lautrec, Théophile Alexandre Steinlen, Paul Gauguin ja Paul Cézanne vaikuttivat Modiglianin varhaistuotantoon. Syksyllä 1907 Modigliani tutustui ensimmäiseen tukijaansa, tohtori Paul Alexandreen, joka osti hänen teoksiaan ennen ensimmäistä maailmansotaa. Modigliani osallistui vuosien 1907 ja 1912 Syyssalonkeihin sekä vuosien 1908, 1910 ja 1911 Riippumattomien salonkeihin.

Vuonna 1909 Modigliani tutustui Constantin Brancusiin kummankin asuessa tuolloin Montparnassella. Modigliani keskittyi kuvanveistoon 1909–1915, mutta myös maalasi ja piirsi jonkin verran. Suurin osa Modiglianin maalauksista on kuitenkin vuosilta 1916–1919. Taiteilijan ystäväpiiriin kuuluivat alussa Max Jacob, Jacques Lipschitz ja portugalilainen kuvanveistäjä Amedeo de Suza Carduso. Myöhempiä ystäviä olivat mm. Chaim Soutine, Maurice Utrillo, Jules Pascin, Foujita, Moïse Kisling ja Sitwellit. Modiglianin teoksia myivät Paul Guillaume (1914–1917) ja Leopold Zborowski (vuodesta 1917). Modiglianin ainoa yksityisnäyttely pidettiin Galerie Berthe Weillissa vuoden 1917 joulukuussa.

Maaliskuussa 1917 taiteilija tutustui Jeanne Hébuterneen, josta tuli hänen mallinsa ja elämänkumppaninsa. Vuoden 1918 maalistai huhtikuusta toukokuun loppuun 1919 pariskunta asui Nizzassa ja Cagnesissa Etelä-Ranskassa. Amedeo Modigliani kuoli Pariisissa 24.1.1920.

László Moholy-Nagy 1895–1946

László Moholy-Nagy syntyi 20.7.1895 Bacsbarsodissa Unkarissa. Hän aloitti lakiopinnot Budapestin yliopistossa 1913, mutta keskeytti opiskelunsa jo seuraavana vuonna astuessaan Itävalta-Unkarin armeijan palvelukseen. Toipuessaan haavoittumisesta vuonna 1917 Moholy-Nagy perusti MA (Tänään) -ryhmän Ludwig Kassakin ja muiden taiteilijoiden kanssa Szegedissä sekä perusti *Jelenkor* (Nykyhetki)-nimisen kirjallisen aikakauskirjan. Suoritettuaan tutkintonsa oikeutieteessä Moholy-Nagy muutti vuonna 1919 Wieniin, jossa hän osallistui MA:n julkaiseman *Horizont*-nimiseen aikakauskirjan toimitustyöhön. Moholy-Nagy kävi Berliinissä vuonna 1920 ja alkoi tehdä "fotogrammeja" ja dadaistisia kollaaseja.

Kaksikymmentäluvun alussa Moholy-Nagy avusti useita merkittäviä taidelehtiä ja toimitti yhdessä Kassakin kanssa *Das Buch neuer Künstler* -julkaisun, joka sisälsi lyriikkaa ja taidetta käsitteleviä esseitä. Vuonna 1921 Moholy-Nagy tutustui El Lissitzkyyn Saksassa ja kävi ensimmäisen kerran Pariisissa. Hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä pidettiin 1922 Herwarth Waldenin Der Sturm -galleriassa Berliinissä. Näinä vuosina Moholy-Nagy oli keskeinen hahmo konstruktivismia kehitettäessä. Opettaessaan Weimarin Bauhausissa 1923 hän alkoi suunnitella lavasteita ja kirjoja ja toimitti sekä suunnitteli *Bauhausbücher*-sarjan kirjoja Walter Gropiuksen kanssa. Vuonna 1926 Moholy-Nagy alkoi tehdä kokeita epäsovinnaisilla materiaaleilla, kuten alumiinilla ja bakeliitilla. Moholy-Nagy muutti Bauhausin mukana Dessauhun 1925 ja opetti siellä vuoteen 1928, jolloin hän palasi Berliiniin keskittyäkseen näyttämösuunnitteluun ja elokuvaan.

Vuonna 1930 Moholy-Nagy osallistui Internationale Werkbundin Pariisin-näyttelyyn. Neljä vuotta myöhemmin taiteilija muutti Amsterdamiin, jossa tuolloin pidettiin hänen taiteensa laaja retrospektiivinen näyttely Stedelijk-museossa. Vuonna 1935 Moholy-Nagy pakeni natsismin kasvavaa uhkaa Lontooseen, jossa hän työskenteli suunnittelijana eri yhtiöissä sekä filmialalla. Lontoossa ollessaan Moholy-Nagy oli yhteydessä Naum Gaboon, Barbara Hepworthiin ja Henry Mooreen. Vuonna 1937 taiteilija nimitettiin Uuden Bauhausin johtajaksi Chicagoon. Hanke kuitenkin kariutui vajaassa vuodessa rahoitusongelmien vuoksi. Moholy-Nagy perusti oman School of Design -koulunsa Chicagoon vuonna 1938. Kaksi vuotta myöhemmin hän alkoi pitää omia kesäkurssejaan Illinois'n maaseudulla. Moholy-Nagy liittyi American Abstract Painters -ryhmään 1941 ja hänelle myönnettiin Yhdysvaltain kansalaisuus 1944. Hänen kirjansa *Vision in Motion* ilmestyi postuumisti vuonna 1947. Moholy-Nagy kuoli Chicagossa 24.11.1946.

Emil Nolde 1867–1956

Emil Nolde (ent. Hansen) syntyi 7.8.1867 lähellä Noldea Pohjois-Schleswigissa Saksassa. Vuosina 1888-1890 hän toimi koristepuuseppänä eri huonekalutehtaissa Münchenissä, Karlsruhessa ja Berliinissä. Oleskeltuaan jonkin aikaa Berliinissä Nolde muutti vuonna 1891 St. Galleniin Sveitsiin, jossa hän opetti

koristepiirustusta ja muotoilua St. Gallenin Teollisuus- ja käsityömuseossa. Nolde opiskeli taidetta Münchenissä Friedrich Fehrin oppilaana vuonna 1898 ja Dachaun Hölzel-Schulessa vuonna 1899. Taiteilija matkusti Pariisiin vuoden 1899 syksyllä opiskelemaan Académie Julianissa. Oleskeltuaan eri vaiheissa Kööpenhaminassa, Berliinissä ja Flensburgissa Nolde muutti vuonna 1903 Alsin saarelle.

Nolden ensimmäinen yksityisnäyttely pidettiin vuonna 1905 Galerie Ernst Arnoldissa Dresdenissä. Taiteilija oli tuolloin juuri palannut Italian-matkaltaan. Vuosina 1906–1907 hän kuului dresdeniläiseen Brücke-ryhmään, jonka jäsenet olivat hänen laillaan kiinnostuneita grafiikasta ja olivat lisäksi Munchin ja van Goghin taiteen ihailijoita. Nolde muutti Dresdeniin vuonna 1907 ja ystävystyi Kirchnerin, Max Pechsteinin ja Erich Heckelin kanssa. Samana vuonna Folkwang-museo Hagenissa ja Galerie Commeter Hampurissa järjestivät Nolden taiteen näyttelyjä. Berliinin *Sezession*, joka oli hylännyt Nolden ekpressionistiset teokset jo usean vuoden ajan, erotti hänet vuonna 1910 hänen arvosteltuaan yhdistyksen puheenjohtajaa. Vuonna 1912 Nolde osallistui Sonderbund-näyttelyyn Kölnissä ja Blaue Reiterin toiseen näyttelyyn Münchenissä. Vuosina 1913–1914 Nolde matkusti Venäjän kautta Kauko-Itään ja Uuteen Guineaan. Hän muutti Berliiniin vuonna 1915 ja vietti useimmat talvet siellä vuoteen 1940 saakka. Vuonna 1927 Dresdenissä järjestettiin merkittävä Nolden taiteen retrospektiivinen kiertonäyttely. Seuraavana vuonna hänellä oli laaja yksityisnäyttely Baselin Kunsthallessa. Kansallissosialistit takavarikoivat Nolden maalauksia vuonna 1937 ja häntä kiellettiin maalaamasta siitäkin huolimatta, että hän tuki natsihallitusta. Nolden ensimmäinen amerikkalainen yksityisnäyttely pidettiin Curt Valentinin Bucholz-galleriassa New Yorkissa vuonna 1939.Hannoverilainen Kestner-Gesellschaft järjesti Nolden taiteen retrospektiivisen näyttelyn vuonna 1948. Emil Nolde kuoli 13.4.1956 Seebüllissä. Pian hänen kuolemansa jälkeen Seebülliin perustettiin Ada ja Emil Nolden säätiö.

Pablo Picasso 1881–1973

Pablo Ruiz Picasso syntyi 25.10.1881 Málagassa. Hänen isänsä José Ruiz Blanco oli akatemiamaalari ja Pablo alkoi piirtää hyvin varhain. Vuonna 1895 perhe muutti Barcelonaan, jossa Picasso opiskeli La Lonjan taideakatemiassa. Picasson oleskelu Horta de Ebrossa vuosina 1898–1899 ja hänen yhteytensä Els Quatre Cats -kahvilan taiteilijapiiriin vuoden 1899 paikkeilla olivat ratkaisevia hänen varhaiselle taiteelliselle kehitykselleen. Picasson ensimmäinen näyttely pidettiin Barcelonassa vuonna 1900 ja saman vuoden syksyllä taiteilija teki ensimmäisen monista vuosisadan alkuvuosien Pariisin-matkoistaan. Picasso muutti Pariisiin huhtikuussa 1904 ja hänen ystäväpiiriinsä kuuluivat pian Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Gertrude ja Leo Stein sekä kaksi taidekauppiasta, Ambroise Vollard ja Berthe Weill.

Picasson tyyli kehittyi sinisestä kaudesta (1901–1904) vaaleanpunaiseen kauteen (1905), ratkaisevaan teokseen *Avignonin naiset* (1907) ja edelleen kubismin eri vaiheisiin (1909–1911). Picasso alkoi toimia baletti- ja teatteriproduktioiden parissa vuonna 1916. Pian tämän jälkeen hänen tuotantonsa alkoi heijastaa uusklassismia sekä uudistunutta kiinnostusta piirustukseen ja figuurien kuvaamiseen. Kaksikymmentäluvulla Picasso ja hänen silloinen vaimonsa Olga (avioliitto 1918) asuivat Pariisissa, matkustivat paljon ja viettivät kesänsä meren rannalla. Vuodesta 1925 1930-luvulle saakka Picasso oli jossain määrin tekemisissä surrealistien kanssa ja syksystä 1931 hän alkoi kiinostua yhä enemmän kuvanveistosta. Picasson maine kasvoi huomattavasti vuonna 1932, kun Galeries Georges Petit Pariisissa ja Zürichin Kunsthaus järjestivät hänen taidettaan esitteleviä laajoja näyttelyjä. Samana vuonna ilmestyi Zervosin Picasso-katalogin *(Catalogue général illustré)* ensimmäinen osa.

Vuonna 1936 Espanjan sisällissota järkytti Picassoa suuresti, mikä ilmenee hänen maalauksessaan *Guernica* (1937). Picasson yhteydet Ranskan Kommunistiseen puolueeseen alkoivat 1944. Neljäkymmentäluvun lopulta lähtien Picasso asui Etelä-Ranskassa. Picasson elinaikana pidettyjen lukemattomien näyttelyjen joukossa merkittävimmät olivat Museum of Modern Artin näyttely New Yorkissa 1939 ja Musée des Arts Décoratifs'ssa Pariisissa vuonna 1955 pidetty näyttely. Vuonna 1961 taiteilija avioitui Jaqueline Roquen kanssa ja pariskunta muutti Mouginsiin, jossa Picasso jatkoi maalaamista, piirustusta, grafiikan tekoa, keramiikan valmistusta ja kuvanveistoa aina kuolemaansa saakka. Pablo Picasso kuoli 8.4.1974.

Friedrich Vordemberge-Gildewart 1899–1962

Friedrich Vordemberge-Gildewart syntyi 17.11. 1899 Osnabrückissä Saksassa. Kaksikymmentävuotiaana Vordemberge-Gildewart alkoi opiskella arkkitehtuuria ja kuvanveistoa Hannoverissa Teknillisessä korkeakoulussa ja Kunstgewerbeschulessa. Vuonna 1924 taiteilija perusti K-nimisen ryhmän yhdessä Hans Nitzschken kanssa ja hänestä tuli myös leideniläisen De Stijlin ja berliiniläisen Der Sturmin jäsen. Samana vuonna Vordemberge-Gildewart tutustui Arpiin ja van Doesburgiin Hannoverissa. Vuonna 1925 hän muutti Pariisiin, jossa hän osallistui L'Art d'ajourd'hui -näyttelyyn. Yhdessä Schwittersin, Nitzschken ja Carl Buchheisterin kanssa Vordemberge-Gildewart perusti avantgarde-henkisen abstrakten hannover -ryhmän vuonna 1927.

Vordemberge-Gildewartin ensimmäinen yksityisnäyttely pidettiin Galerie Povolozkyssa Pariisissa vuonna 1929. Samoihin aikoihin

taiteilija valmisti keramiikkateoksen Osnabrückin peruskorjattua sairaalaa varten. Vuonna 1930 hän toimi Cercle et Carré -ryhmän parissa, jonka Michel Seuphor oli perustanut Pariisiin. Vordemberge-Gildewart liittyi Abstraction-Création -ryhmään Pariisissa vuonna 1932. Vuonna 1937 taiteilija matkusti Sveitsiin ja muutti seuraavana vuonna Amsterdamiin saaden myöhemmin Alankomaiden kansalaisuuden. Hänen *millimeter und geraden* -runokokoelmansa ilmestyi 1940 ja kaksi vuotta myöhemmin hän perusti Editions Duwaer -kustantamon Amsterdamiin. Editions Duwaer julkaisi myös Arpin ja Kandinskyn kirjoja.

Vuonna 1949 ilmestyi ensimmäinen Vordemberge-Gildewartia käsittelevä monografia ja taiteilija osallistui Premiers maîtres de l'art abstrait -näyttelyyn Galerie Maeghtissa Pariisissa. Vuonna 1950 hän suunniteli näyteikkunoita De Bijenkopf -ketjun tavarataloille Amsterdamissa, Haagissa ja Rotterdamissa. Vuonna 1952 Vordemberge-Gildewart opetti Academie van beeldende Kunstenissa Rotterdamissa. Seuraavana vuonna hänelle myönnettiin toinen palkinto São Paulon biennaalissa. Vordemberge-Gildewart nimitettin Ulmin Muotoilukorkeakoulun visuaalisen kommunikaation laitoksen johtajaksi 1954. Vordemberge-Gildewart kuoli Ulmissa 19.12.1954.

Pierre Alechinsky f. 1927

Pierre Alechinsky föddes den 19 oktober 1927 i Bryssel. Alechinsky var från tidig ålder intresserad av grafik och började år 1944 studera bokillustrering och typografi vid Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs i Bryssel. Han målade också i postkubistisk stil och på ett sätt som påminde om Ensor. Hans målningar av monstruösa kvinnor visades på hans första separatutställning på Galerie Lou Cosyn i Bryssel 1947. Samma år blev han medlem i gruppen Jeune Peinture Belge.

Några expresssionistiska konstnärer, till vilka Appel, Jorn, Constant, Carl-Henning Pedersen och Corneille hörde, grundade år 1948 gruppen COBRA. Alechinsky blev medlem 1949 och deltog i den första Internationale tentoonstelling experimentele Kunst COBRA som hölls samma år i Stedelijk Museum i Amsterdam. Han blev en av gruppens centrala figurer och stod bakom den andra internationella utställningen i Liège i Belgien år 1951. Kort därefter upplöstes COBRA.

Alechinsky flyttade år 1951 till Paris för att med hjälp av ett stipendium från den franska regeringen studera grafisk konst. Stanley William Hayter på Atelier 17 lärde honom gravering år 1952. Ungefär vid samma tid blev han fascinerad av japansk kalligrafi och reste 1955 till Tokyo och Kyoto. Där träffade han konstartens mästare och producerade den prisvinnande filmen *Calligraphie japonaise*. Under 1960-talet reste Alechinsky runt om i Europa, USA och Mexiko och deltog i ett flertal internationella utställningar. En retrospektiv i hans namn sammanställdes av The Arts Club of Chicago och turnerade i USA år 1965. Alechinsky var den första som mottog det prestigefyllda Andrew W. Mellon-priset för konstnärer år 1976. Till priset hörde en omfattande retrospektiv över hans arbeten på konstmuseet vid Carnegie Institute i Pittsburgh år 1977. Konstnären målar, gör grafik och illustrerar böcker i sitt hem i Bougival i Frankrike.

Karel Appel f. 1921

Karel Appel föddes den 25 april 1921 i Amsterdam. Från 1940 till 1943 studerade han på Rijksakademie van Beeldende Kunsten i Amsterdam. År 1946 höll han sin första separatutställning på Het Beerenhuis i Groningen i Nederländerna och han deltog också i Jonge Schilders -utställningen på Stedelijk-museet i Amsterdam. Under den här tiden tog Appel intryck av först Picasso och Matisse, senare av Dubuffet. Han var medlem i Nederlandse Experimentele Groep och grundade tillsammans med Constant, Corneille och några andra gruppen COBRA år 1948. År 1949 gjorde Appel en fresk till kafeterian i Amsterdams stadshus, men den väckte så mycket kontroverser att den hölls övertäckt i över tio år.

1950 flyttade konstnären till Paris, där författaren Hugo Claus presenterade honom för Michel Tapié som sedermera organiserade några utställningar över hans arbeten. Appel hade en separatutställning på Palais des Beaux-Arts i Bryssel år 1953. Han erhöll Unescos pris på biennalen i Venedig 1954 och fick en beställning på en väggmålning till restaurangen i Stedelijk-museet 1956. Följande år reste Appel till Mexiko och USA och vann ett grafikpris på biennalen i Ljubljana i Jugoslavien. Han tilldelades ett internationellt bildkonstpris på biennalen i São Paulo år 1959. Den första omfattande monografen om Appel, skriven av Claus, publicerades 1962. I slutet av 1960-talet flyttade konstnären till Château de Molesmes, nära Auxerre, sydöst om Paris. Han hade separatutställningar på Centre National d'Art Contemporain i Paris och på Stedelijk-museet i Amsterdam 1968, på Kunsthalle Basel och Palais des Beaux-Arts i Bryssel 1969. På 1950- och 1960-talen gjorde han flera väggmålningar till offentliga byggnader. En stor Appel-utställning visades på Centraal Museum i Utrecht 1970 och en retrospektiv över hans arbeten turnerade i Kanada och USA 1972. Appel bor i Paris och New York.

Francis Bacon 1909–1992

Francis Bacon föddes den 28 oktober 1909 i Dublin. När han var sexton flyttade han till London och bodde sedermera i Berlin och Paris i två års tid. Bacon gick aldrig i konstskola, men började teckna och måla akvareller runt 1926–27. Pablo Picassos arbeten hade avgörande inverkan på hans måleri till mitten av 1940-talet. När han återvände till London 1929 etablerade han sig som möbel- och inredningsdesigner. Samma höst började han använda olja och visade vid sidan av möbler och mattor några målningar på sin studio. Hans arbeten togs med i en grupputställning på Mayor Gallery i London 1933. År 1934 sammanställde konstnären själv sin första separatutställning på Sunderland House i London, ett utrymme som han under utställningen kallade Transition Gallery. Han deltog i en grupputställning på Thos. Agnew and Sons i London 1937.

Bacon målade relativt lite efter sin separatutställning och förstörde också flera av sina arbeten på 1930- och 1940-talet. År 1944 började han igen måla intensivt. Hans första stora separatutställning var på Hanover Gallery i London 1949. Från mitten av 1940-talet till 1950-talet avspeglade Bacons arbete surrealistiska intryck. På 1950-talet drog han nytta av bl.a. Velázquez' *Porträtt av påven Innocentius X*, Vincent van Goghs *Målaren på väg till Tarascon* och Eadweard Muybridges fotografier. Hans första separatutställning utanför England var på Durlacher Brothers i New York 1953. År 1950–51 och 1952 reste konstnären till Sydafrika. Han besökte Italien år 1954 då

hans arbeten ingick i den brittiska paviljongen på biennalen i Venedig. Hans första retrospektiva utställning var på Institute of Contemporary Art i London 1955. Bacon fick en separatutställning på biennalen i São Paulo 1959. År 1962 satte Tate Gallery i London upp en stor Bacon-retrospektiv som i modifierad version turnerade i Mannheim, Torino, Zürich och Amsterdam. Solomon R. Guggenheim-museet i New York visade 1963 en betydande utställning med hans verk och Grand Palais i Paris 1971; målningar från 1968–1974 visades på Metropolitan Museum of Art i New York 1975. Konstnären dog den 28 april 1992 i Madrid.

Max Beckmann 1884–1950

Max Beckmann föddes den 12 februari 1884 i Leipzig. Han började studera konst för Carl Fritjof Smith på Grossherzogliche Kunstschule i Weimar år 1900 och besökte för första gången Paris 1903-04. Under den här perioden började Beckmann med sin livslånga vana att föra dagbok,*Tagebuch*. Hösten 1904 bosatte han sig i Berlin.

Konstnärens första separatutställning var på Galerie Paul Cassirer i Berlin 1913. Han blev på grund av hälsoskäl befriad från den tyska arméns sanitetsförband 1915 och bosatte sig då i Frankfurt. År 1925 ingick Beckmanns arbeten i utställningen Die Neue Sachlichkeit (Ny saklighet) i Mannheim och han blev utnämnd till professor vid Städelsches Kunstinstitut i Frankfurt. Hans första utställning i USA var på J.B. Neumanns New Art Circle i New York 1926. En stor retrospektiv över hans arbeten visades på Kunsthalle Mannheim 1928. Han fortsatte undervisa i Frankfurt från 1929 till 1932 men tillbringade en del av vinterarna i Paris. Det var under den här tiden som Beckmann började använda sig av triptyken som format. När nazisterna kom till makten 1933 miste Beckmann sin lärarställning och flyttade till Berlin. Hans arbeten ingick år 1937 i nazi-utställningen Entartete Kunst (Degenererad, urartad konst). Dagen efter att utställningen i juli 1937 öppnades i München reste konstnären med hustru till Amsterdam och stannade där till 1947. År 1938 hade han den första av flera utställningar på Curt Valentins Buchholz Gallery i New York.

Beckmann reste till Paris och södra Frankrike år 1947 och senare samma år till USA för att där undervisa på the School of Fine Arts vid Washington University i St. Louis. Den första Beckmann-retrospektiven i USA var på The City Art Museum i St. Louis år 1948. Under sommaren 1949 undervisade konstnären på University of Colorado i Boulder och följande höst på The Brooklyn Museum School. Samma år fick konstnären första pris vid utställningen Painting in the United States, *1949*, på Carnegie Institute i Pittsburgh. Han dog den 27 december 1950 i New York.

Constantin Brancusi 1876–1957

Constantin Brancusi föddes den 19 februari 1876 i byn Hobitza i Rumänien. Han studerade vid Craoiva konst- och hantverksskola från 1894 till 1898 och vid Bukarest konstakademi från 1898 till 1901. Brancusi var ivrig på att fortsätta sina studier i Paris, anlände till staden 1904 och skrev in sig vid Ecole des Beaux-Arts 1905. Följande år visades hans skulpturer vid Salon d'Automne där han också träffade Auguste Rodin.

Brancusis mogna period började strax efter 1907. Skulptören hade bosatt sig i Paris, men återvände ofta till Bukarest där han ställde ut nästan årligen. Till hans vänner i Paris hörde Amedeo Modigliani, Fernand Léger, Henri Matisse, Marcel Duchamp och Henri Rousseau. År 1913 upptogs fem av Brancusis skulpturer i the Armory Show i New York. Alfred Stieglitz visade en första separatutställning med Brancusis arbeten på sitt galleri "291" i New York 1914. Brancusi hörde aldrig till någon konstnärlig organisation, men var i början av 1920-talet nära lierad med Tristan Tzara, Francis Picabia och flera andra dadaister. År 1921 gav tidningen *The Little Review* ut ett specialnummer till hans ära. 1926 reste han två gånger till USA, för att närvara vid sina separatutställningar på gallerierna Wildenstein och Brummer i New York. Följande år inledde de amerikanska tullmyndigheterna en stor rättegång för att reda ut om Brancusis *Fågel i rymd* skulle betraktas som ett tullbelagt föremål eller som ett konstverk. Domstolsbeslutet 1928 definierade det som ett konstverk.

Brancusi gjorde vittomfattande resor på 1930-talet och besökte såväl Indien som Egypten och europeiska länder. Han fick en beställning på ett krigsminnesmärke i parken Turgu Jiu i Rumänien år 1935 och ritade ett komplex bestående av portar, bord, stolar och *Ändlös kolonn*. År 1937 förhandlade Brancusi om ett tilltänkt meditationstempel i Indien med maharadjan i Indor (som köpt flera av hans skulpturer), men projektet genomdrevs aldrig. Från 1939 framöver arbetade Brancusi ensam i Paris. Hans sista skulptur, gipsarbetet *Grand Coq*, fullbordades 1949. Brancusi blev fransk medborgare 1952. Han dog i Paris den 16 mars 1957.

Georges Braque 1882–1963

Georges Braque föddes i Argenteuil-sur-Seine den 13 maj 1882. Han växte upp i Le Havre och studerade kvällstid i Ecole des Beaux-Arts från ungefär 1897 till 1899. Han reste till Paris för att studera hos en mästerdekoratör och fick ett gesällbrev i hantverket år 1901. Från 1902 till 1904 målade han vid Académie Humbert i Paris, där han träffade Marie Laurencin och Francis Picabia. Från och med 1906 målade Braque inte längre impressio-

nistiskt utan fauvistiskt. Den sommaren tillbringade han i Antwerpen tillsammans med Othon Friesz och följande år ställde han ut sina fauvistiska arbeten på Salon des Indépendants i Paris. Sin första separatutställning hade han på D.H. Kahnweilers galleri år 1908. Från och med 1909 samarbetade Braque med Picasso med att utveckla kubismen och från 1911 framöver var deras stilar extremt likartade. År 1912 började de använda collage-element i sina målningar och experimenterade med *papier collé* (limmat papper). Deras konstnärliga samarbete fortgick till 1914. Braque skadades i första världskriget och när han tillfrisknade 1917 blev han nära vän med Juan Gris.

Efter första världskriget blev Braque friare och mindre schematisk i sitt arbete. Hans berömmelse tilltog 1922 som ett resultat av en betydande utställning vid Salon d'Automne i Paris. I mitten av 1920-talet ritade Braque dekoren till två baletter av Sergei Diaghilev. Vid slutet av årtiondet hade han återgått till en mer realistisk naturtolkning, även om vissa kubistiska aspekter alltid kvarstod i hans arbeten. 1931 gjorde Braque sina första gipsarbeten och började avbilda mytologiska motiv. Den första betydande retrospektiven över hans arbete hölls år 1933 i konsthallen i Basel. 1937 vann han första pris vid Carnegie International i Pittsburgh.

Under andra världskriget stannade Braque i Paris. Hans målningar vid den tiden, främst stilleben och interiörer, blev allt mörkare till färgen. Utöver målningar gjorde Braque även litografier, gravyrer och skulpturer. Från och med sent 1940-tal behandlade Braque flera återkommande teman som fåglar, ateljeer, landskap och havsvyer. 1953 ritade han glasmålningar till kyrkan i Varengeville. Under de sista åren i Braques liv hindrade hans hälsa honom från att ta emot större beställningsverk men han fortsatte måla, göra litografier och rita smycken. Han dog i Paris den 31 augusti 1963.

Alexander Calder 1898–1976

Alexander Calder föddes den 22 juli år 1898 i en konstnärsfamilj. Han tog en ingenjörsexamen vid Stevens Institute of Technology i Hoboken, New Jersey, år 1919. Calder deltog i the Art Students League i New York från 1923 till 1926 och studerade en kort tid med bl.a. Thomas Hart Benton och John Sloan. År 1925 arbetade han som frilanskonstnär för en polistidning och tillbringade då två veckor med att göra skisser på en cirkus; fascinationen för temat härstammar från den tiden. Sin första skulptur gjorde han också 1925 och följande år flera djurkonstruktioner och figurer av ståltråd och trä.Den första utställningen med målningar höll Calder 1926 i the Artist's Gallery i New York. Senare samma år reste han till Paris och studerade vid Académie de la Grande Chaumière. I Paris träffade han Stanley William Hayter, ställde ut vid Salon des Indépendants 1926 och började 1927 ge föreställningar med sin miniatyrcirkus. Hans första utställning med ståltrådsdjur och karikatyrporträtt var i Weyhe Gallery i New York 1928. Samma år träffade han Joan Miró, som blev en vän för livet. Sedermera delade Calder sin tid mellan Frankrike och USA. Sin första separatutställning hade han i Gallerie Billiet i Paris år 1929. Han träffade Fernand Léger, Frederick Kiesler och Theo van Doesburg och besökte Mondrians ateljé år 1930. Vid samma tid började Calder experimentera med abstrakt skulptur och 1931, 1932, använda sig av rörliga delar i sitt arbete. Dessa rörliga skulpturer kallades mobiler, medan orörliga konstruktioner fick namnet stabiler. Han ställde ut med gruppen Abstraction-Création år 1933 i Paris. 1943 visade New Yorks Museum of Modern Art en storslagen separatutställning med hans konst.

På 1950-talet reste Calder vida omkring och gjorde både *Torn* (väggmobiler) och *Gongar* (ljudmobiler). Han vann första pris i skulptur på Venedig-biennalen 1952. Senare under årtiondet arbetade konstnären mycket med gouache och under den här tiden utförde han också ett flertal offentliga beställningsverk. Solomon R. Guggenheim-museet visade en stor Calder-retrospektiv 1964–65. Han började göra variatoner på den stående mobilen – *Totem* (1966) och *Animobil* (1971). En betydande Calder-utställning hölls på Whitney Museum of American Art i New York år 1976. Calder dog i New York den 11 november 1976.

Marc Chagall 1887–1985

Marc Chagall föddes den 7 juli 1887 i den ryska staden Vitebsk. Från 1906 till 1909 studerade han för Léon Bakst vid Kejserliga konstföreningens skola i St. Petersburg. År 1910 flyttade han till Paris där han blev bekant med Guillaume Apollinaire och Robert Delaunay och anslöt sig till fauvismen och kubismen. Han deltog i Salon des Indépendants och Salon d'Automne år 1912. Hans första separatutställning var på galleriet Der Sturm i Berlin år 1914.

Chagall återvände under kriget till Ryssland och slog sig då ner i Vitebsk, där han utnämndes till konstkommissarie. Han grundade konstakademin i Vitebsk och ledde den tills oenighet med suprematisterna resulterade i hans avgång 1920. Han flyttade till Moskva och gjorde sina första teaterdekorer för den judiska kammarteatern där. Efter en vistelse i Berlin återvände Chagall till Paris 1923 och blev där bekant med Ambroise Vollard. År 1924 hade han sin första retrospektiva utställning på Galerie Barbazanges-Hodebert i Paris. Under 1930-talet reste han till Palestina, Nederländerna, Spanien, Polen och Italien. Kunsthalle i Basel visade en stor retrospektiv år 1933.

Under andra världskriget flydde Chagall

till USA. Museum of Modern Art i New York visade en stor retrospektiv år 1946. Han blev fast bosatt i Frankrike 1948 och ställde ut i Paris, Amsterdam och London. År 1951 besökte han Israel och gjorde också sina första skulpturer. Följande år reste konstnären till Grekland och Italien. År 1962 gjorde han fönster till synagogan vid Hadassah Medical Center nära Jerusalem och till katedralen i Merz. 1965 gjorde han takdekoren till operan i Paris och 1965 väggmålningar till operahuset Metropolitan i New York. 1977–78 visades hans arbeten från 1967–77 på Musée National du Louvre i Paris. Den 28 mars 1985 dog Chagall i Saint-Paul-de-Vence i Frankrike.

Robert Delaunay 1885–1941

Robert-Victor-Félix Delaunay föddes den 12 april 1885 i Paris. Efter läroverket började han 1902 som lärling på en studio för teaterdekorer i Belleville. 1903 började han måla och från och med 1904 hade han utställningar; det året och 1906 på Salon d'Automne och från 1904 till första världskriget på Salon des Indépendents. Från 1905 till 1907 var Delaunay god vän med Henri Rousseau och Jean Metzinger och studerade också M.E. Chevreuls färgteorier; under den här tiden målade han i en neoimpressionistisk stil. Cézannes arbeten gjorde intryck på Delaunay. Från 1907 till 1908 hade han militär tjänstgöring i Laon. Då han återvände till Paris var han i kontakt med kubister. Under 1909–10 utvecklades Delaunays personliga stil; han målade sitt första *Eiffeltorn* 1909. År 1910 gifte sig Delaunay med konstnären Sonia Terk som också medarbetade i flera av hans projekt.

Delaunays andel i tyska utställningar och hans umgänge med framstående konstnärer verksamma i Tyskland började 1911; det var året då Kandinsky bad honom delta i den första Der Blaue Reiter (Blå Ryttare) -utställningen i München. Vid samma tid blev han bekant med Guillaume Apollinaire, Henri Le Fauconnier och Albert Gleizes. 1912 hade Delaunay sin första separatutställning på Galerie Barbazanges i Paris och han började måla sina *Fönster*-målningar. Apollinaire inspirerades av de lyriska färgerna i *Fönstren* och kom på termen "orfism" eller "orfisk kubism" för att beskriva Delaunays arbete. 1913 målade Delaunay sina cirkelformer eller rundelbilder.

Delaunay bodde i Spanien och Portugal från 1914 till 1920 och blev då god vän med Sergej Diaghilev, Igor Stravinsky, Diego Rivera och Leonide Massine. Han ritade dekoren till Ballet Russes 1918. Han återvände till Paris 1920 och hade en stor utställning på Galerie Paul Guillaume 1922. Det var också då han började på sin andra *Eiffeltornsserie*. 1924 tog han itu med sina målningar *Löpare* och 1925 med fresker för Palais de l'Ambassade de France på utställningen Esposition Internationale des Arts Décoratifs i Paris. 1937 gjorde han väggmålningar för Palais des Chemins de Fer och Palais de l'Air vid världsutställningen i Paris. Hans sista arbeten var dekorationer till skulpturhallen på Salon des Tuileries 1938. Han hjälpte också till med att organisera utställningen Réalités Nouvelles. Delaunay dog den 25 oktober 1941 i Montpellier.

Theo van Doesburg 1883–1931

Christian Emil Marie Küpper, som tog pseudonymen Theo van Doesburg, föddes den 30 augusti 1883 i Utrecht i Nederländerna. 1908 höll han sin första utställning i Haag. I början av 1910-talet skrev han poesi och etablerade sig också som konstkritiker. Från 1914 till 1916 tjänade van Doesburg i den holländska armén, varefter han bosatte sig i Leiden och började samarbeta med arkitekterna J.J.P. Oud och Jan Wils. År 1917 grundade de gruppen De Stijl och en tidskrift med samma namn: de ursprungliga medlemmarna var Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Bart van der Leck och Vilmos Huszár. 1917 gjorde van Doesburg dekorationer till Ouds *De Vonk* -projekt i Noordwijkerhout.

1920 återupptog van Doesburg skrivandet under namnet I.K. Bonset, senare Aldo Camini. År 1921 besökte han Berlin och Weimar och följande år undervisade han på Weimar Bauhaus, där han umgicks med Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Raoul Hausmann och Hans Richter. Under den här tiden intresserade han sig för dadaismen och samarbetade med Kurt Schwitters och Jean Arp, Tristan Tzara och andra på tidskriften *Mécano* 1922. År 1923 visades utställningar över van Doesburgs, Cor van Eesterens och Gerrit Rietvelds arkitekturritningar på Léonce Rosenbergs Galerie l'Effort Moderne i Paris och 1924 på Ecole Spéciale d'Architecture.

Landesmuseum i Weimar visade en separatutställning över van Doesburgs arbeten år 1924. Samma år undervisade han i modern litteratur i Prag, Wien och Hannover och Bauhaus publicerade hans *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst (Grundbegrepp i nygestaltande konst)*. Med manifestet *Elementarism*, publicerat 1926, inledde van Doesburg en ny fas inom De Stijl. Det året gjorde han också med Arp och Sophie Taeuber-Arp dekorationer till restaurang-kabarén L'Aubette i Strasbourg. 1929 återvände van Doesburg till Paris och började tillsammans med van Eesteren arbeta på ett hus vid Meudon-Val-Fleury. Samma år publicerade han det första numret av *Art Concret*, språkröret för den parisbaserade gruppen med samma namn. Van Doesburg var den drivande kraften bakom gruppen Abstraction-Création i Paris. Den 7 mars 1931 dog konstnären i Davos i Schweiz.

Jean Dubuffet 1901–1985

Jean Dubuffet föddes den 31 juli 1901 i Le Havre. I ungdomen tog han konstlektioner

och 1918 reste han till Paris för att studera vid Académie Julian, men lämnade skolan efter sex månader. Under den här tiden blev Dubuffet bekant med Suzanne Valadon, Raoul Dufy, Fernand Léger och Max Jacob och blev också fascinerad av Hans Prinzhorns bok om psykopatisk konst. År 1923 reste han till Italien och 1924 till Sydamerika. Därefter slutade Dubuffet måla för ungefär tio års tid och arbetade som teknisk ritare och med familjens vinodlingar. 1942 föresatte han sig att bli konstnär.

Dubuffet hade sin första separatutställning på Galerie René Drouin i Paris 1944. På 1940-talet umgicks konstnären med Charles Ratton, Jean Paulhan, Georges Limbour och André Breton. I stil och motivval hade han i mycket Paul Klee att tacka under den här perioden. Från och med 1945 samlade han på *Art Brut*, konstverk som oskolade individer, bl.a. mentalpatienter, hade gjort. Den första separatutställningen i New York var på The Pierre Matisse Gallery år 1947.

Från 1951 till 1952 bodde Dubuffet i New York. Därefter återvände han till Paris, där en stor retrospektiv utställning över hans arbeten visades på Cercle Volney år 1954. Den första retrospektiven på museum var år 1957 på Schloss Morbroich i Leverkusen i Tyskland. Sedan dess har stora Dubuffet-utställningar visats på Musée des Arts Décoratifs i Paris, Museum of Modern Art i New York, Art Institute of Chicago, Stedelijk-museet i Amsterdam, Tate Gallery i London och Solomon R. Guggenheim-museet i New York. Målningarna *L'Hourloupe*, en serie han påbörjade 1962, visades på Palazzo Grassi i Venedig 1964. En samling med Dubuffets texter, *Prospectus et tous écrits suivants*, publicerades 1967, samma år som han började göra arkitektoniska strukturer. Strax därefter tog han emot ett flertal beställningar på monumentala utomhusskulpturer. År 1971 gjorde han sin första teaterdekor, den "praktikabla". År 1980–81 visades en stor retrospektiv över Dubuffet på Akademie der Künste i Berlin, Museum Moderner Kunst i Wien och Joseph Haubrichkunsthalle i Köln. Solomon R. Guggenheim-museet i New York uppmärksammade konstnärens åttionde födelsedag med en utställning år 1981. Den 12 maj 1985 dog Dubuffet i Paris.

Raymond Duchamp-Villon 1876–1918

Raymond Duchamp-Villon föddes som Pierre-Maurice-Raymond Duchamp den 5 november 1876 i Damville, nära Rouen. Från 1894 till 1898 studerade han medicin vid universitetet i Paris. På grund av sjukdom var han tvungen att avbryta sina studier och bestämde sig då för att göra karriär inom skulpturkonsten som dittills varit en bisyssla. I början av seklet flyttade han till Paris och ställde för första gången ut på Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts år 1902. Hans andra utställning var på samma salong 1903, samma år som han bosatte sig i Neuilly-sur-Seine. År 1905 hade han sin första utställning på Salon d'Automne och på Galerie Legrip tillsammans med sin bror, bildkonstnären Jacques Villon: två år senare flyttade de båda till Puteaux.

Han var för första gången medlem i juryn för skulptur vid Salon d'Automne 1907 och hörde också till dem som förde fram kubisterna i början av 1910-talet. Under den här tiden deltog Duchamp-Villon, Villon och deras andra bror Marcel Duchamp i de möten som en grupp konstnärer och kritiker höll i Puteaux varje vecka. År 1911 ställde han ut på Galerie de l'Art Contemporain i Paris; följande år var hans arbeten med på en utställning som bröderna Duchamp sammanställt för Salon de la Section d'Or på Galerie de la Boétie. Duchamp-Villons arbeten visades på the Armory Show i New York år 1913 och på Galerie André Groult i Paris, Galerie S.V.U. Mánes i Prag och galleriet Der Sturm i Berlin år 1914. Under första världskriget tjänade Duchamp-Villon i armén i ett sanitetsförband, men kunde samtidigt fortsätta arbeta på sin stora skulptur *Hästen*. Sent år 1916 då han var förlagd i Champagne insjuknade han i tyfus; sjukdomen ledde slutligen till hans död den 9 oktober 1918 på ett militärsjukhus i Cannes.

Naum Gabo 1890–1977

Naum Neemia Pevsner föddes den 5 augusti 1890 i Briansk i Ryssland. Från 1910 till 1911 studerade han medicin, naturvetenskap och historia vid universitetet i München. År 1913 och 1914 besökte han Paris och såg där arbeten av Gleizes, Jean Metzinger, Léger och Robert Delaunay. Under första världskriget bodde han i Oslo tillsammans med sin bror Antoine Pevsner. 1915 gjorde han sin första konstruktion och signerade den *Gabo*.

År 1917 bosatte sig Gabo i Moskva och umgicks där med Vladimir Tatlin, Malevitj och Alexander Rodtjenko. Han och Pevsner publicerade *Realistiskt Manifest* år 1920. År 1922 deltog de i utställningen Erste Russische Kunstausstellung på Galerie van Diemen i Berlin. Följande årtionde bodde Gabo i Berlin. Utställningen Constructivistes russes: Gabo et Pevsner visades på Galerie Percier i Paris 1924. Gabo hade sin första separatutställning på Kestner-Gesellschaft i Hannover 1930. År 1932 flyttade konstnären från Tyskland till Paris och blev där en av de ledande företrädarna för gruppen Abstraction-Création. Han flyttade till England 1936 och samarbetade följande år med Nicholson och arkitekten Leslie Martin i tidskriften *Circle: International Survey of Constructivist Art*.

Gabo besökte för första gången USA år 1938, då hans skulpturer visades på Wadsworth Atheneum i Hartford, på Julien Levy Gallery i New York och på Vassar College i Poughkeepsie. År 1944 arbetade han i London med Howard Read i gruppen Design Research

Unit, som främjade samarbetet mellan konstnärer och industri. 1946 flyttade Gabo till USA och ställde två år senare ut tillsammans med Pevsner på Museum of Modern Art i New York. År 1952 blev han amerikansk medborgare och från 1953 till 1954 undervisade han på arkitekturavdelningen vid Harvard University. I mitten av 1950-talet arbetade konstnären med beställningsverk för byggnaden De Bijenkorf i Rotterdam och för ett amerikanskt gummiföretag vid Rockefeller Center i New York. Under 1965–66 visades en retrospektiv utställning av hans verk i Amsterdam, Mannheim, Duisburg, Zürich, Stockholm och London. Från 1970 till 1972 turnerade en betydande Gabo-utställning i Europa. 1973 beställde Nationalgalleriet i Berlin en skulptur av honom. 1976 visade Tate Gallery i London en stor utställning över hans verk. Gabo dog den 23 augusti 1977 i Middlebury i Connecticut.

Alberto Giacometti 1901–1966

Alberto Giacometti föddes den 10 oktober 1901 i Borgonovo i Schweiz, men växte upp i den nära liggande staden Stampa. Hans far Giovanni var en postimpressionistisk bildkonstnär. Från 1919 till 1920 studerade han bildkonst vid Ecole des Beaux-Arts och skulptur och teckning vid Ecole des Arts et Métiers i Geneve. År 1920 reste han till Italien, där han imponerades av Cézannes och Alexander Archipenkos arbeten på biennalen i Venedig. Han tog också djupt intryck av primitiv och egyptisk konst och av Giottos och Tintorettos mästerverk. År 1922 bosatte sig Giacometti i Paris, men reste ofta hem till Stampa. Under de följande åren deltog han då och då i Antoine Bourdelles skulpturlektioner vid Académie de la Grande Chaumière.

År 1927 flyttade konstnären till en ateljé tillsammans med sin bror Diego, som var hans livslånga följeslagare och assistent. Samma år ställde han för första gången ut sin skulpturkonst på Salon des Tuileries i Paris. Den första utställningen i Schweiz höll han tillsammans med sin far på Galerie Aktuaryus i Zürich 1927. Följande år träffade Giacometti André Masson och från och med 1930 såg han sig som surrealist. Sin första separatutställning höll han år 1932 på Galerie Pierre Colle i Paris. Den första amerikanska separatutställningen var på Julien Levy Gallery i New York 1934. I början av 1940-talet umgicks han med Picasso, Jean-Paul Sartre och Simone de Beauvoir. Från och med 1942 bodde Giacometti i Geneve och umgicks där med förläggaren Albert Skira.

År 1946 återvände han till Paris. 1948 höll han en separatutställning på Pierre Matisse Gallery i New York. Konstnärens vänskap med Samuel Beckett började ungefär 1951. År 1955 hedrades han med en stor retrospektiv utställning på Arts Council Gallery i London och på Solomon R. Guggenheim-museet i New York. Han tilldelades skulpturpriset på Carnegie International i Pittsburgh år 1961 och första pris i skulptur på biennalen i Venedig 1962, där han också tilldelades separat utställningsutrymme. År 1965 visades utställningar med Giacomettis verk i Tate Gallery i London, Museum of Modern Art i New York, Louisiana-museet i Humlebæk i Danmark och Stedelijk-museet i Amsterdam. Samma år tilldelade den franska regeringen honom ett stort nationellt konstpris. Giacometti dog den 11 januari 1966 i Chur i Schweiz.

Albert Gleizes 1881–1953

Albert Gleizes föddes den 8 december 1881 i Paris. Efter läroverket arbetade han i sin fars studio för tygtrycks-design. Under sin militärtjänstgöring från 1901 till 1905 började Gleizes ta målandet på allvar. År 1902 ställde han för första gången ut på Société Nationale des Beaux-Arts i Paris och 1903 och 1904 deltog han i Salon d'Automne.

År 1906 grundade Gleizes tillsammans med några vänner, till vilka bl.a. författaren René Acros hörde, Abbaye de Créteil utanför Paris. Detta utopistiska sällskap med konstnärer och författare föraktade det borgerliga samhället och strävade till att skapa en icke-allegorisk, episk konstart som baserade sig på moderna teman. År 1908 lades Abbaye ner på grund av ekonomiska svårigheter. År 1909 och 1910 träffade Gleizes Henri Le Fauconnier, Fernand Léger, Robert Delaunay och Jean Metzinger. 1910 ställde han ut på Salon des Indépendants i Paris och på utställningen Ruter Knekt i Moskva. Följande år skrev han en första av flera kommande artiklar. Tillsammans med Metzinger skrev Gleizes boken *Du Cubisme* som publicerades 1912. Samma år hjälpte han också till med att grunda Section d'Or.

År 1914 tjänade Gleizes åter i armén. Följande år hade hans tavlor blivit abstrakta. Hans stilistiska utveckling under de följande fyra åren påverkades av resor till New York, Barcelona och Bermuda. Sin första separatutställning hade han på Galeries Dalmau i Barcelona 1916. Från och med 1918 försjönk Gleizes i en sökan efter andliga värden, vilket också avspeglades i hans måleri och texter. År 1927 grundade han Moly-Sabara, ett nytt utopistiskt sällskap med konstnärer och hantverkare, i Sablons. Hans bok *La Forme et l'Histoire* som publicerades 1932 granskar romersk, keltisk och österländsk konst. På 1930-talet deltog Gleizes i gruppen Abstraction-Création. Senare under sin karriär tog Gleizes emot ett flertal stora beställningsverk, bl.a. för väggmålningar till världsutställningen i Paris 1937. En stor retrospektiv utställning över Gleizes' konst visades år 1947 på Chapelle du Lycée Ampère i Lyon. Från 1949 till 1950 arbetade Gleizes med illustrationer till Pascals *Pensées*. År 1952 gjorde han en fresk, *Eucharist*, till kapellet Les Fontaines i

Chantilly. Den 23 juni 1953 dog Gleizes i Avignon.

Wassily Kandinsky 1866–1944

Wassily Kandinsky föddes den 4 december 1866 i Moskva. Från 1886 till 1892 studerade han juridik och ekonomi vid universitetet i Moskva, där han också undervisade efter examen. År 1896 avsade han sig en lärartjänst vid universitetet i Dorpat för att i stället studera konst för Anton Azbè i München, från 1897 till 1899, och för Franz von Stuck vid konstakademin år 1900. Från 1901 till 1903 undervisade Kandinsky vid konstskolan i Phalanx, en grupp han varit med om att grunda i München. En av hans elever var Gabriele Münter, som blev hans följeslagare till 1914. År 1902 ställde Kandinsky ut för första gången med Berlin Secession och gjorde också sina första träsnitt. Under 1903 och 1904 reste han till Italien, Nederländerna, Nordafrika och Ryssland. 1904 ställde han ut på Salon d'Automne i Paris.

År 1909 valdes Kandinsky till ordförande för den nygrundade gruppen Neue Künstlervereinigung München (NKVM). Gruppens första utställning var på Moderne Galerie Thannhauser i München år 1909. År 1911 drog sig Kandinsky och Franz Marc ur NKVM och började planera en antologi för Der Blaue Reiter (Blå Ryttare). Gruppens första utställning var på Moderne Galerie i december samma år. 1911 publicerade han den konstfilosofiska skriften *Über das Geistige in der Kunst*. Följande Der Blaue Reiter-utställning var på Galerie Hans Goltz i München år 1912, då också gruppens antologi *Almanach der Blaue Reiter* gavs ut. Sin första separatutställning höll Kandinsky på galleriet Der Sturm i Berlin 1912. År 1913 upptogs ett av hans arbeten i Armory Show i New York och på Erste deutsche Herbstsalon i Berlin. Från 1914 till 1921 bodde Kandinsky i Ryssland, främst i Moskva, där han fick arbetade för folkets utbildningskommissariat.

År 1922 började Kandinsky undervisa på Bauhaus i Weimar. Hans första separatutställning i New York arrangerades 1923 av Société Anonyme, som han också blev vice ordförande för. Paul Klee, Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky och Kandinsky utgjorde medlemmarna i gruppen Blaue Vier, som grundades 1924. År 1925 flyttade han från Bauhaus till Dessau och år 1928 blev han tysk medborgare. Nazi-regimen lade ner Bauhaus år 1933 och senare samma år flyttade Kandinsky till Neuilly-sur-Seine nära Paris; år 1939 blev han fransk medborgare. Nazisterna konfiskerade 57 av hans verk år 1937 i en utrensning av degenererad konst. Den 13 december 1944 dog Kandinsky i Neuilly.

Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938

Ernst Ludwig Kirchner föddes den 6 maj 1880 i Aschaffenburg i Tyskland. Efter åratal av resande bosatte sig hans familj i Chemnitz år 1890. Från 1901 till 1905 studerade han arkitektur vid den tekniska högskolan i Dresden, bildkonst vid konsthögskolan i München och vid en experimentell konstskola som grundats av Wilhelm von Debschitz och Hermann Obrist. I München gjorde han sina första träsnitt; grafik kom för honom att bli lika viktig som måleri. Under den här tiden drogs han till neoimpressionism och till de gamla mästarna.

År 1905 grundades Die Brücke i Dresden av Kirchner, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff och Erich Heckel; gruppen utökades senare med Cuno Amiet, Max Pechstein, Emil Nolde och Otto Müller. Från 1905 till 1910 visades i Dresden post-impressionistiska utställningar med van Gogh, Edvard Munch och Gustav Klimt och fauvistiska utställningar, som gjorde ett djupt intryck på Kirchner. Japansk grafik, väggmålningarna i Ajanta och afrikansk och oceanisk konst påverkade honom också starkt. År 1911 flyttade Kirchner med Die Brücke-gruppen till Berlin. Följande år upptog Franz Marc Brücke-konstnärers arbeten i den andra Der Blaue Reiter -utställningen i München och skapade på så sätt en förbindelselänk mellan de två grupperna. År 1913 ställde Kirchner ut på Armory Gallery i New York, Chicago och Boston och höll sina första separatutställningar på Folkwang Museum i Haag och på Galerie Gurlitt i Berlin. Samma år upplöstes gruppen Die Brücke.

Under första världskriget avskedades Kirchner från armén på grund av en fysisk och psykisk kollaps. Han vårdades på Dr. Kohnstamms sanatorium i Königstein nära Frankfurt, där han också gjorde fem väggfresker år 1916. Konstnären skadades svårt i en bilolycka 1917. Följande år bosatte han sig i Frauenkirch nära Davos i Schweiz och flera unga konstnärer, i synnerhet ur den Baselbaserade gruppen Rot-Blau, sökte respektfyllt upp honom. På 1930-talet visades flera separatutställningar med Kirchners arbeten i München, Bern, Hamburg, Basel, Detroit och New York. I mitten av årtiondet tog däremot fysisk nedgång och ångest över hand. Han betrycktes ytterligare då hans verk ingick i den Nazi-sponsorerade utställningen Entartete Kunst (Degenererad, urartad konst) i München år 1937. Kirchner tog livet av sig den 15 juni 1938.

Paul Klee 1879 – 1940

Paul Klee föddes den 18 december 1879 i Munchenbuchsee i Schweiz i en musikerfamilj. Barndomens kärlek till musiken blev för alltid en mycket viktig del av hans liv och arbete. Från 1898 till 1901 studerade Klee i München, först för Heinrich Knirr och senare för Franz von Stuck på konstakademin. När han avslutat sin utbildning reste han till Italien: detta var den första av en serie utlandsre-

sor som han fann visuellt närande. År 1912 bosatte han sig i Bern. År 1906 ingick en serie av hans satiriska etsningar på utställningen *Sezession* i München. Samma år gifte sig Klee och flyttade till München, där han fick se modern konst. År 1910 visades Klees arbeten på Kunstmuseum Berlin och 1911 på Heinrich Thannhausers Moderne Galerie i München.

År 1911 träffade Klee Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Alexej von Jawlensky och andra företrädare för avantgarde; han deltog i betydande, framstående visningar som den andra Blaue Reiter (Blå Ryttare) -utställningen 1912 och Erste deutsche Herbstsalon 1913. År 1912 besökte han för andra gången Paris och såg då Picassos och Braques arbeten och träffade också Robert Delaunay. Klee var med om att grunda Neue Münchner *Sezession* år 1914. Efter en omvälvande resa till Nordafrika år 1914 blev färgen allt viktigare i hans konst.

År 1920 visades en betydande retrospektiv utställning med Klees arbeten i Galerie Hans Goltz i München, hans bok *Schöpferische Konfession* publicerades och han fick anställning på fakulteten i Bauhaus. Klee undervisade på Bauhaus i Weimar från 1921 till 1926 och i Dessau från 1926 till 1931. Under den här perioden stod han i nära kontakt med andra Bauhaus-mästare som Wassily Kandinsky och Lyonel Feininger. År 1924 grundades gruppen Blaue Vier som bestod av Klee, Kandinsky, Feininger och von Jawlensky. Till Klees mest betydande utställningar under den här tiden räknas den första amerikanska visningen på Société Anonyme i New York år 1924, hans första stora utställning i Paris på Galerie Vavin-Raspail följande år och en utställning på Museum of Modern Art i New York 1930. Klee reste till Düsseldorf för att undervisa på konstakademin där år 1931, strax innan nazisterna lade ner Bauhaus. När nazisterna tvingade honom att överge sitt arbete i Düsseldorf år 1933 bosatte sig Klee i Bern. Stora Klee-utställningar visades i Bern och Basel 1935 och i Zürich 1940. Klee dog den 29 juni 1940 i Muralto-Locarno i Schweiz.

Oskar Kokoschka 1886–1980

Oskar Kokoschka föddes den 1 mars 1886 i staden Pöchlarn i Österrike. Han tillbringade största delen av sin ungdom i Wien, där han började studera vid Kunstgewerbeschule år 1904 eller 1905. Under studietiden målade han solfjädrar och postkort för Wiener Werkstätten, som publicerade hans första poesibok 1908. Samma år fick han hård kritik för sina arbeten på Wiens Kunstschau och han blev sedermera utestängd från Kunstgewerbeschule. Vid samma tid blev han uppmärksammad av arkitekten Adolf Loos som också blev hans mest ivriga supporter. Under den här tidiga perioden skrev Kokoschka pjäser som betraktas som de fösta exemplen på expressionistiskt drama.

Hans första separatutställning var på Paul Cassirers galleri i Berlin år 1910 och följdes senare samma år av en annan på Museum Folkwang i Essen. 1910 började han medverka i Herwarth Waldens tidskrift *Der Sturm*. Kokoschka inriktade sig under den här tiden på porträttmåleri. Strax efter att första världskriget brutit ut 1915 anmälde han sig som frivillig till östfronten och blev där svårt skadad. Han var fortfarande konvalescent då han 1917 bosatte sig i Dresden. 1919 tog han emot en professur på akademin där. Paul Westheims omfattande monografi om konstnären publicerades 1918.

På 1920- och 1930-talet gjorde Kokoschka vitt omfattande resor i Europa, Nordafrika och Mellanöstern. Han återvände 1931 till Wien, men flyttade på grund av nazisternas växande maktställning till Prag 1935. Två år senare blev han tjeckisk medborgare. Kokoschka målade ett porträtt av Tjeckoslovakiens president Thomas Garrigue Masaryk år 1936 varvid de två också blev goda vänner. Nazisterna fördömde hans arbete som "degenererad konst" år 1937 och förbjöd allmän visning. Konstnären flydde till England 1938, samma år som han hade sin första separatutställning i USA, på Buchholz-galleriet i New York. År 1947 blev han brittisk medborgare. Två betydande vandringsutställningar med början i Boston och München visades 1948 respektive 1950. Han bosatte sig år 1953 i Villeneuve nära Genève och började undervisa vid Internationale Sommer Akademie für bildende Kunst. Kokoschkas samlade texter publicerades 1956, då han också började göra scendesign. År 1962 hedrades han med en retrospektiv på Tate Gallery i London. Kokoschka dog den 22 februari 1980 i Montreaux i Schweiz.

Frantishek Kupka 1871–1957

Frantishek Kupka föddes den 22 september 1871 i Opocno i östra Böhmen. Från 1889 till 1892 studerade han vid akademin i Prag. Vid den här tiden målade han historiska och patriotiska motiv. År 1892 började Kupka studera vid Akademie der bildenden Künste i Wien och koncentrerade sig där på symbolistiska och allegoriska teman. Han ställde ut på Kunstverein i Wien år 1894. Hans intresse för teosofi och österländsk filosofi härstammar från den här perioden. Våren 1896 hade Kupka bosatt sig i Paris, där han för en kort tid studerade vid Académie Julian och senare för J.P. Laurens på Ecole des Beaux-Arts.

Kupka arbetade som bok- och affischillustratör och blev under sina första år i Paris känd för sina satiriska teckningar i dagstidningar och tidskrifter. År 1906 bosatte han sig i parisförorten Puteaux och ställde samma år för första gången ut på Salon d'Automne. Kupka blev djupt imponerad av det första futuristiska manifestet, som publicerades i *Le Figaro* 1909. Hans arbeten blev alltmer abstrakta runt 1910–11, då de återspeglade hans

teorier om rörelse, färg och förhållandet mellan musik och måleri. 1911 deltog han i Puteaux-gruppens möten. Följande år ställde han ut på kubistrummet i Salon des Indépendents även om han inte ville identifiera sig med någon konstnärlig rörelse.

Kupka färdigställde boken *La Création dans les arts plastiques (Skapelsen i visuell konst)* år 1913 och den publicerades i Prag år 1923. Hans första separatutställning i Paris var på Galerie Povolozky 1921. År 1931 var han med om att grunda gruppen Abstraction-Création tillsammans med Theo van Doesburg, Auguste Herbin, Georges Vantongerloo, Jean Hélion, Jean Arp och Albert Gleizes; år 1936 visades hans arbeten på utställningen Cubism and Abstract Art på Museum of Modern Art i New York och på en betydande utställning med Alphonse Mucha på Jeu de Paume i Paris. En omfattande retrospektiv över hans arbeten visades år 1946 på Galerie S.V.U. Mánes i Prag. Samma år deltog Kupka i Salon des Réalités Nouvelles i Paris, där han regelbundet hade utställningar till sin död. I början av 1950-talet blev han allmänt erkänd och hade flera separatutställningar i New York. Kupka dog i Puteaux den 24 juni 1957. Musée national d'art moderne i Paris visade en stor Kupka-retrospektiv år 1958 och Solomon R. Guggenheim Museum i New York år 1975.

Fernand Léger 1881–1955

Jules Fernand Henri Léger föddes den 4 februari 1881 i Argentan i Normandie. Efter en lärotid från 1897 till 1899 hos en arkitekt i Caen bosatte sig Léger i Paris år 1900 och försörjde sig som ritare. Han förvägrades inträde till Ecole des Beaux-Arts, men tog trots det del i skolans undervisning och studerade också på Académie Julian. Légers tidigaste kända verk, från 1905, var främst influerade av impressionismen. Cézanne-retrospektiven på Salon d'Automne år 1907 och kontakten med Picassos och Braques tidiga kubism var av största betydelse för hans personliga stilutveckling. År 1910 ställde han ut med Braque och Picasso på D.H. Kahnweilers galleri, där han fick en separatutställning år 1912. Från 1911 till 1914 blev Légers arbeten allt mer abstrakta och han började hålla sig till grundfärgerna och till svart och vitt.

Léger var i armén från 1914 till 1917. Hans "mekaniska" period, under vilken figurerna och objekten fick rörformig, maskinartad karaktär, började 1917. I början av 1920-talet samarbetade han med författaren Blaise Cendrars med film och ritade scener och kostymer till Rolf de Marés *Ballet Suédois;* 1923–1924 gjorde han sin första film utan intrig, *Ballet mécanique.* Léger öppnade en ateljé tillsammans med Amédée Ozenfant år 1924 och visade sina första väggmålningar på Le Corbusiers Pavillon de L'Esprit Nouveau vid Exposition des Arts Décoratifs år 1925. Han besökte för första gången USA år 1931. Museum of Modern Art i New York och the Art Institute of Chicago hade utställningar med hans arbeten 1935. Léger var bosatt i USA från 1940 till 1945 men återvände till Frankrike efter kriget. Till Légers omfattande produktion hörde under årtiondet före hans död bl.a. bokillustrationer, monumentala figurmålningar och väggmålningar, glasmålningar, mosaiker, färgade keramiska skulpturer, scen- och kostymdesign. Han vann huvudpriset på biennalen i São Paulo 1955. Léger dog den 17 augusti 1955 i sitt hem i Gif-sur-Yvette i Frankrike. Musée National Fernand Léger grundades i Bior 1957.

Kazimir Malevitj 1878–1935

Kazimir Severinovitj Malevitj föddes den 26 februari 1878 nära Kiev i Ryssland. Han studerade vid institutet för måleri, skulptur och arkitektur i Moskva år 1903. Under de tidiga åren av sin karriär experimenterade han med flera modernistiska stilar och deltog i avantgardeutställningar, bl.a. i sådana som arrangerades av Moskvas konstnärsförbund, dit Wassily Kandinsky och Michail Larionov hörde, och i Ruter Knekt som visades i Moskva 1910. Malevitjs neoprimitivistiska målningar av bönder visades på utställningen Åsnesvans år 1912. Efter denna utställning bröt han sig ur Larionovs grupp. År 1913 skrev Malevitj, tillsammans med kompositören Michail Matjusjin och författaren Alexej Krutjonych, ett utkast till manifest för en första futuristkongress. Samma år ritade han scener och kostymer till de två vännernas opera *Seger över solen.* Malevitj ställde ut på Salon des Indépendants i Paris år 1914.

Malevitj introducerade sina första icke-föreställande, geometriska, suprematistiska målningar på den sista futuristiska utställningen "0,10" i Petrograd år 1915. År 1919 började han utforska tredimensionella tillämpningar av suprematism på arkitektoniska modeller. Efter bolsjevikrevolutionen 1917 gav den ryska regeringen Malevitj och andra framstående konstnärer sin uppmuntran och de blev tilldelade viktiga poster inom konstadministration och -undervisning. Malevitj började undervisa vid konstinstitutet i Vitebsk år 1919 och avancerade snabbt till chef. Under 1919–20 hade han en separatutställning på den 16. statliga utställningen i Moskva, som inriktade sig på suprematism och andra icke-föreställande stilar. Malevitj och hans elever i Vitebsk grundade suprematistgruppen Unovis. Från 1922 till 1927 undervisade han vid institutet för konstnärlig kultur i Petrograd. Mellan 1924 och 1926 använde han sig främst av arkitekturmodeller i sin undervisning.

År 1927 reste Malevitj med en av sina utställningar till Warszawa och vidare till Berlin, där målningarna visades på Grosse Berliner Kunstausstellung. I Tyskland träffade han Jean Arp, Kurt Schwitters, Naum Gabo

och Le Corbusier och besökte också Bauhaus där han mötte Walter Gropius. Tretjakovgalleriet i Moskva gav honom en separatutställning år 1929. Hans samröre med tyska konstnärer ledde till häktning 1930 och flera av hans manuskript förstördes. Under sina sista år målade han framställande konst. Malevitj dog den 15 maj 1935 i Leningrad.

Franz Marc 1880–1916

Franz Marc föddes den 8 februari 1880 i München. Han var son till en landskapsmålare och bestämde sig för att själv bli konstnär då hans studier i filologi avbrutits av ett års militärtjänstgöring. Från 1900 till 1902 studerade han för Gabriel von Hackl och Wilhelm von Diez vid Akademin i München. Följande år besökte han Frankrike och fick då se både japanska träsnitt och parisiska impressionisters arbeten.

Marc led av svåra depressioner från 1904 till 1907, då hans far dog. Samma år återvände han till Paris, där han med entusiasm tog del av allt det som van Gogh, Gauguin, kubister och expressionister hade gjort. Senare blev han imponerad av en Matisse-utställning i München, år 1910. Under den här perioden fick han regelbundna inkomster för lektioner i djuranatomi som han gav andra konstnärer.

Den första separatutställningen var år 1910 på Kunsthandlung Brackl i München där Marc också träffade August Macke och samlaren Bernhard Koehler. Han försvarade offentligt Neue Künstlervereinigung München (NKVM) och upptogs formellt i gruppen i början av 1911, samtidigt som han träffat Kandinsky. Då en intern meningsskiljaktighet splittrat NKVM grundade han och Kandinsky Der Blaue Reiter (Blå Ryttare), som hade en första utställning i december 1911 på Moderne Galerie Thannhauser i München. Marc bjöd in medlemmar från berlingruppen Die Brücke till den andra Der Blaue Reiter -utställningen två månader senare på Galerie Hans Goltz i München. Antologin *Almanach der Blaue Reiter,* med ledare skrivna av Marc, publicerades i maj 1912. När första världskriget bröt ut i augusti 1914 anmälde sig Marc omedelbart som frivillig. Han blev djupt skakad då Macke strax därefter dog i strid och skrev under krigets lopp en fältdagbok *(Skizzenbuch aus dem Felde)*. Marc dog i Verdun den 4 mars 1916.

Henri Matisse 1869–1954

Henri-Emile-Benoit Matisse föddes den 31 december 1869 i Le Cateau-Cambrésis i Frankrike. Han växte upp i Bohain-en-Vermadois och studerade juridik i Paris från 1887 till 1889. Han övergav juridiken 1891 och började då måla. Matisse studerade en kort tid konst på Académie Julian i Paris och senare för Gustave Moreau på Ecole des Beaux-Arts.

Matisse ställde ut på Salon des Indépendents i Paris år 1901 och träffade då en andra kommande ledare för den fauvistiska rörelsen, Maurice de Vlaminck. Sin första separatutställning hade han på Galerie Vollard 1904. Både Leo och Gertrude Stein samt Etta och Gabriel Cone började under den här tiden samla på arbeten av Matisse. I likhet med flera andra avantgardekonstnärer i Paris var Matisse öppen för en vid skala av influenser. Han var en av de första konstnärerna som intresserade sig för primitiv konst. Matisse övergav den impressionistiska paletten och utarbetade sin karaktäristiska stil med ytmässiga, lysande färger och ledigt flytande linjer. Hans motiv var vanligtvis kvinnor, interiörer och stilleben. Hans arbeten upptogs 1913 i the Armory Show i New York. Två ryssar, Sergej Sjtjukin och Ivan Morozov, hade år 1923 köpt upp nästan femtio tavlor av honom.

Från tidigt 1920-tal till 1939 delade Matisse huvudsakligen upp sin tid mellan södra Frankrike och Paris. Under den här tiden arbetade han med måleri, skulptur, litografi och etsning, med väggmålningar för Barnes Foundation i Pennsylvania, tapetdesign och med scener och kostymer för Leonide Massines balett *Rouge et Noir (Rött och svart)*. Under en konvalescenstid efter två stora operationer, 1941 och 1942, riktade Matisse in sig på en tidigare utarbetad teknik som kallades *papier découpés* (pappersklipp), och boken *Jazz* – skriven och illustrerad av Matisse – publicerades 1947. Plåtarna var kopior av pappersklipp. 1948 började han planera dekorationen till Chapelle du Rosaire i Vence, som färdigställdes och invigdes 1951. Matisse fortsatte göra pappersklipp i stort format. Han dog den 3 november 1954 i Nice.

Joan Miró 1893–1983

Joan Miró Ferrara föddes den 20 april 1893 i Barcelona. När han var fjorton började han studera vid en handelsskola och tog samtidigt lektioner vid konstakademin La Lonja, bägge belägna i Barcelona. Efter tre år av konststudier tog han anställning vid ett kontor. Efter ett nervöst sammanbrott övergav han affärslivet och återupptog sina konststudier vid Francesc Galís Escola d'Art i Barcelona från 1912 till 1915. Miró fick i ett tidigt skede uppmuntran av konsthandlaren José Dalmau, som också gav honom en första separatutställning på sitt galleri i Barcelona år 1918. Francis Picabia träffade han 1917.

1919 reste Miró för första gången till Paris och träffade där Pablo Picasso. Från och med 1920 delade Miró sin tid mellan Paris och Montroig. I Paris umgicks han med poeterna Pierre Reverdy, Tristan Tzara och Max Jacob och deltog också i dadaistiska aktiviteter. Dalmau arrangerade Mirós första separatutställning i Paris, på galleriet La Licorne år 1921. Hans arbeten upptogs i Salon d'Automne år 1923. År 1924 blev Miró medlem i en surrealistisk grupp. Hans separatutställning på Galerie Pierre i Paris 1925 var en betydande

surrealistisk tillställning och Miró blev inbjuden att delta i Galerie Pierres första surrealistiska utställning samma år. Han besökte Holland 1928 och påbörjade då, inspirerad av de holländska mästarna, en tavelserie. Samma år gjorde han också sina första *papiers collés* (limmat papper) och collage. 1929 började han experimentera med litografier. Hans första etsningar är från 1933. I början av 1930-talet gjorde han surrealistiska skulpturobjekt i vilka han använde målade stenar och upphittade föremål. På grund av inbördeskriget lämnade Miró Spanien år 1936, men återvände 1941.

En betydande retrospektiv över Mirós arbeten visades år 1941 på Museum of Modern Art i New York. Samma år började Miró arbeta med keramik tillsammans med Josep Lloréns i Artigas och koncentrerade sig också på grafik; från 1954 till 1958 arbetade han nästan uteslutande med keramik och grafik. År 1958 tilldelades Miró The Guggenheim International Award för de väggmålningar han gjort till Unescos byggnad i Paris; följande år återupptog han målandet och påbörjade en serie där dukarna var väggstora. På 1960-talet började han arbeta intensivt med skulptur. En stor Miró-retrospektiv visades på Grand Palais i Paris år 1974. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou i Paris, visade över femhundra tecknade arbeten i en retrospektiv 1978. Miró dog den 25 december 1983 på Palma de Mallorca i Spanien.

Amedeo Modigliani 1884–1920

Amedeo Modigliani föddes den 12 juli 1884 i Livorno i Italien. Han led av svåra sjukdomar i barndomen och drogs med dem livet ut. Han började studera måleri när han var fjorton. Sommaren 1902 experimenterade han med skulptur och följande år började han gå på Istituto di Belle Arti i Venedig. I början av år 1906 reste Modigliani till Paris, bosatte sig i Montmartre och började studera vid Académie Colarossi. Hans tidiga arbeten var influerade av Henri de Toulouse-Lautrec, Théophile Alexandre Steinlen, Paul Gauguin och Paul Cézanne. Hösten 1907 träffade han sin första välgörare, Dr. Paul Alexandre, som före första världskriget köpte hans verk. Modigliani ställde ut på Salon d'Automne 1907 och 1912 och på Salon des Indépendants 1908, 1910 och 1911.

År 1909 träffade Modigliani Constantin Brancusi, då de båda bodde i Montparnasse. Från 1909 till 1915 koncentrerade sig italienaren på skulptur, även om han i viss mån också tecknade och målade. Största delen av hans målningar är likväl från tidsperioden 1916 till 1919. Modiglianis vänkrets bestod till en början av Max Jacob, Jaques Lipchitz och den portugisiske skulptören Amedeo de Suza Cardoso och utvidgades senare med Chaim Soutine, Maurice Utrillo, Jules Pascin, Foujita, Moïse Kisling och paret Sitwells. Hans arbeten såldes av Paul Guillaume (1914—1916) och Leopold Zbrowski (från 1917). Den enda separatutställning som visades under konstnärens livstid var på Galerie Berth Weill i december 1917.

I mars 1917 träffade Modigliani Jeanne Hébuterne som blev hans följeslagare och modell. De bodde i södra Frankrike, i Nice och Cagnes, från mars eller april 1918 till den 31 maj 1919. Modigliani dog i Paris den 24 januari 1920.

László Moholy-Nagy 1895–1946

László Moholy-Nagy föddes den 20 juli 1895 i Bacsbarsod i Ungern. Han inledde juridikstudier vid universistetet i Budapest 1913, men avbröt dem följande år för att tjäna i den österrikisk-ungerska armén. Då han 1917 tillfrisknade från en skada grundade han konstnärsgruppen MA (idag) tillsammans med Ludwig Kassak och några andra i Szeged i Ungern och startade också den litterära tidskriften *Jelenkor* (samtid). Efter att han fått sin examen i juridik flyttade Moholy-Nagy år 1919 till Wien, där han medverkade i MA-tidningen *Horizont*. 1920 reste han till Berlin och började göra "fotogram" och dadaistiska collage.

I början av 1920-talet medverkade Moholy-Nagy i flera betydande konsttidskrifter och redigerade tillsammans med Kassak *Das Buch neuer Künstler,* en samling poesi och konstessäer. 1921 träffade han El Lissitzky i Tyskland och reste för första gången till Paris. Hans första separatutställning år 1922 sammanställdes av Herwarth Walden på galleriet Der Sturm i Berlin. Moholy-Nagy var en av de gryende krafterna bakom konstruktivismen. Medan han undervisade på Bauhaus i Weimar år 1923 blev han involverad i scen- och bokdesign och redigerade och planerade skolans Bauhausbücher-serie tillsammans med Walter Gropius. 1926 började han experimentera med okonventionella material som aluminium och bakelit. Moholy-Nagy flyttade till Bauhaus i Dessau år 1925 och undervisade där till 1928, då han återvände till Berlin för att koncentrera sig på scendekor och film.

År 1930 deltog Moholy-Nagy i Internationale Werkbund Ausstellung i Paris. Han flyttade till Amsterdam 1934, samma år som en betydande retrospektiv över hans arbeten visades på Stedelijk Museum. 1935 flydde Moholy-Nagy undan det tilltagande nazihotet till London; där arbetade han som designer för ett flertal företag, arbetade med film och umgicks med Naum Gabo, Barbara Hepworth och Henry Moore. År 1937 utsågs han till chef för the New Bauhaus i Chicago, som på grund av ekonomiska problem kollapsade efter mindre än ett år. Moholy-Nagy grundade en egen designskola i Chicago år 1938 och gav 1940 sommarundervisning på landsbygden i Illinois. Han blev medlem i gruppen American Abstract Artists 1941 och amerikansk medborgare 1944. Hans bok *Vision in Motion* publicerades 1947, efter hans död i

Chicago den 24 november 1946.

Emil Nolde 1867–1956

Emil Nolde föddes som Emil Hansen den 7 augusti 1867 i norra Schleswig nära Nolde i Tyskland. Från 1888 till 1890 arbetade han med att snida ornament för möbelfabriker i München, Karlsruhe och Berlin. Efter en vistelse i Berlin flyttade han 1891 till St. Gallen i Schweiz och undervisade i ornamentsritning och modellering vid Industrie und Gewerbemuseum. Han studerade konst för Friedrich Fehr i München 1898 och på Hölzel-Schule i Dachau 1899, innan han samma år reste till Paris och skrev in sig vid Académie Julian. Efter vistelser i Köpenhamn, Berlin och Flensburg bosatte han sig på ön Als 1903.

När Nolde 1905 återvände från en resa till Italien höll han sin första separatutställning på Galerie Ernst Arnold i Dresden. Från 1906 till 1907 hörde han till konstnärsgruppen Die Brücke i Dresden som delade hans intresse för grafik och hans uppskattning för Munchs och van Goghs arbeten. Nolde flyttade till Dresden år 1907 och utvecklade en vänskap med Kirchner, Max Pechstein och Erich Heckel. Samma år visade Museum Folkwang i Hagen och Galerie Commeter i Hamburg separatutställningar med hans arbeten. Den berlinska organisationen *Sezession*, som refuserat Noldes expressionistiska målningar i flera år, uteslöt honom för gott år 1910 då han kritiserat ordföranden. 1912 deltog han i Sonderbund-utställningen i Köln och i den andra visningen av Der Blaue Reiter i München. 1913 till 1914 reste han genom Ryssland och Fjärran Östern till Nya Guinea. 1915 bosatte han sig i Berlin och tillbringade sedan de flesta vintrar där till 1940. År 1927 visades en stor rese-retrospektiv i Dresden och följande år en stor separatutställning i Kunsthalle i Basel. Noldes målningar konfiskerades av nazister år 1937 och han förbjöds måla, sitt stöd för regimen till trots. Noldes första separatutställning i USA var på Curt Valentins Buchholz Gallery i New York år 1939. Kestner-Gesellschaft i Hannover visade en retrospektiv över hans arbeten år 1948. Nolde dog den 13 april 1956 i Seebüll, där stiftelsen Seebüll Ada und Emil Nolde strax därefter grundades.

Pablo Picasso 1881–1973

Pablo Ruiz y Picasso föddes den 25 oktober 1881 i Málaga i Spaniens Andalusien. Han var son till en utbildad konstnär, José Ruiz Blanco, och började teckna i tidig ålder. 1895 flyttade familjen till Barcelona och Picasso började studera vid konstakademin La Lonja. Hans vistelse i Horta de Ebro från 1898 till 1899 och hans umgänge i en grupp som höll till på kafét Els Quatre Gats vid samma tid var avgörande för hans tidiga konstnärliga utveckling. År 1900 hade Picasso sin första utställning i Barcelona och samma höst gjorde han en av de många parisresor som han företog i början av seklet. Picasso bosatte sig i Paris i april 1904 och till hans vänkrets hörde snart nog Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Gertrude och Leo Stein, liksom även konsthandlarna Ambroise Vollard och Berthe Weill.

Picassos stil utvecklades från en blå period (1901–1904) till en rosa period (1905) och vidare, via vändpunkten *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) till en utveckling av kubismen från 1909 till 1911. Picassos samarbete i balett- och teaterproduktioner började 1916. Strax därpå fick hans arbete karaktär av nyklassicism och av ett nyuppväckt intresse för teckning och figurativ återgivning. Under 1920-talet bodde Picasso och hans hustru Olga (som han gift sig med 1918) fortsättningsvis i Paris. De reste ofta och tillbringade somrarna vid havet. Från 1925 till 1930-talet var Picasso delvis involverad med surrealister och från hösten 1931 var han speciellt intresserad av skulptur. Hans berömmelse växte genom stora utställningar på Galeries Georges Petit i Paris och Kunsthaus Zürich år 1932, liksom även då den första upplagan av Zervos katalog *(Catalogue général illustré)* publicerades samma år.

Det spanska inbördeskriget hade djupt upprört Picasso och hans reaktioner kulminerade i målningen *Guernica* 1937. Picasso lierade sig med det kommunistiska partiet 1944. Från slutet av 1940-talet bodde han i södra Frankrike. Bland de oräkneliga utställningar som Picasso hade under sin livstid betraktas den vid Museum of Modern Art i New York 1939 och den vid Musée des Arts Décoratifs i Paris 1955 som de mest betydelsefulla. År 1961 gifte sig konstnären med Jacqueline Roque och de flyttade till Mougins. Picasso var produktiv inom måleri, teckning, grafik, keramik och skulptur till sin död den 8 april 1973.

Friedrich Vordemberge-Gildewart 1899–1962

Friedrich Vordemberge-Gildewart föddes den 17 november 1899 i Osnabrück i Tyskland. När han var tjugo började han studera arkitektur och skulptur på Kunstgewerbeschule och Technischen Hochschule i Hannover. År 1924 grundade han gruppen K tillsammans med Hans Nitzschke och blev medlem i De Stijl i Leiden och Der Sturm i Berlin. Samma år träffade Vordemberge-Gildewart Arp och van Doesburg i Hannover. År 1925 flyttade han till Paris där han deltog i utställningen L'Art d'aujourd'hui. Tillsammans med Schwitters, Nitzschke och Carl Buchheister grundade han år 1927 avantgardegruppen "abstrakten hannover".

Vordemberge-Gildewart höll sin första separatutställning på Galerie Povolozky i Paris år 1929. Under den här tiden gjorde han ett arbete i keramik för det renoverade stadssjukhuset i Osnabrück. 1930 umgicks han med gruppen *Cercle et Carré (Cirkel och Ruta)*, som hölls samman av Michel Seuphor i Paris.

År 1932 blev konstnären medlem i gruppen *Abstraction-Création* i Paris. 1937 reste Vordemberge-Gildewart till Schweiz och 1938 slog han sig ner i Amsterdam. Med tiden blev han holländsk medborgare. Hans poesisamling *millimeter und geraden* utgavs 1940 och år 1942 grundade han förlaget Editions Duwaer i Amsterdam. Det publicerade böcker av bl.a. Arp och Kandinsky.

1949 publicerades den första monografin över Vordemberge-Gildewart och han deltog i utställningen *Premiers maïtres de l'art abstrait* på Galerie Maeght i Paris. 1950 gjorde han skyltfönster för De Bijenkorf-varuhusen i Amsterdam, Haag och Rotterdam. År 1952 undervisade Vordemberge-Gildewart vid Academie van beeldende Kunsten i Rotterdam. Följande år fick han andra pris på biennalen i São Paulo. År 1954 blev han prefekt för institutionen för visuell kommunikation på Hochschule für Gestaltung i Ulm i Tyskland. Den 19 december 1962 dog Vordemberge-Gildewart i Ulm.

0 00000 09637 9
GUGGENHEIM STORE
$39.95